FRANCESCO DE SANCTIS

LA POESIA CAVALLERESCA

E SCRITTI VARI

A CURA DI
MARIO PETRINI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1954

SCRITTORI D'ITALIA

N. 212

FRANCESCO DE SANCTIS

OPERE

IX

FRANCESCO DE SANCTIS

LA POESIA CAVALLERESCA

E SCRITTI VARI

A CURA DI
MARIO PETRINI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1954

LA POESIA CAVALLERESCA

I

LA NUOVA LETTERATURA

Un poeta non è un'apparizione isolata in mezzo alla societá; ha de' predecessori e de' successori che gli si aggruppano intorno. È quasi un sole il quale regge molti pianeti dal punto centrale in cui sta. Ogni gran poeta ha avuto il suo ciclo. V'è il ciclo dantesco, il ciclo petrarchesco, il ciclo cavalleresco.

Al ciclo dantesco spettano molti poemi e molte leggende che espongono la stessa materia con la stessa forma; ma vi è un abisso fra Dante e' rimanenti. In tutto il ciclo manca una vera successione, manca il perfezionamento continuo della forma e della materia: i leggendarii sono tutti rozzi, insignificanti, dimenticati e degni di esser dimenticati.

Lo stesso dicasi del Petrarca. Corre una grandissima differenza tra le sue poesie e quelle de' trovatori che sono giaciute per molti secoli dimenticate del tutto, e solo nel nostro in cui ha avuto luogo quasi una rinascenza dell'erudizione sono state dissepolte a migliaia, e delle quali non una può esser chiamata esempio di poesia, quantunque siano utilissime per accertare lo stato e lo sviluppo della lingua provenzale e la via che seguí trasformandosi nel francese. Al gruppo italiano del ciclo petrarchesco appartengono Cavalcanti, Guido Guinicelli e Dante stesso, considerato come poeta lirico.

In quanto all'Ariosto l'affare cammina altrimenti: non è il solo ma il sommo. Nel ciclo cavalleresco vi è una vera progressione: vedi i principii rozzi, irti, inculti: l'uno migliora, l'altro

perfeziona; questi forbe la forma, quegli lavora sul fondo, finché non giunga Ariosto. La disamina de' predecessori e de' successori dell'Ariosto è quindi di ben altra importanza che l'esame de' predecessori di Dante e Petrarca. Bastò consacrare a questi un paio di lezioni; quelli richiedono maggior tempo. La materia è amplissima, e non si possono leggere de' lunghi poemi come un canto di Dante o un sonetto di Petrarca. Quindi il giovedí e il sabato si fará un corso generale nel quale si tratti della forma e degli elementi di questa nuova poesia; il lunedí dopo la prima ora consacrata alle composizioni leggeremo ed esamineremo i piú importanti brani de' poemi romanzeschi dal Pulci al Folengo. Cosí in un giorno acquisterete cognizione degli autori, e negli altri cognizione dello sviluppo estetico di questa terza civiltá.

Questa nuova poesia ha un carattere negativo ed un carattere positivo. Ben lunge dall'esserne la continuazione o l' imitazione, è la negazione e la dissoluzione della poesia dantesca; è un genere tutto opposto. È dunque una poesia seria e vera: giacché seguendosi sempre un medesimo ciclo, si sta in un pantano, si ripete, si fa come il vecchio che tenta di imitare ed imita meccanicamente il giovane, ma che manca di forza e passione. A un periodo di stagnazione spesso siegue la morte, talora il rinascimento. Dopo Dante e Petrarca scorsero ottanta anni di riposo che formano il periodo da noi chiamato il Quattrocento, nel quale gl' italiani dimenticarono la propria lingua e la propria letteratura.

Ottanta anni di silenzio e di riposo. Chi ne guarda la superficie giudica che debbe esser la morte, ma nel fondo si prepara una nuova civiltá che deve sorgere a poco a poco. Se vi è mancanza di attivitá per la letteratura italiana è perché tutta l'operositá del tempo si è rivolta ad un'altra letteratura. Petrarca e Boccaccio avevano per cosí dire lavorato essi stessi a farsi dimenticare: costoro cumulavano la qualitá d'erudito e poeta; consumavano la vita a caccia di manoscritti. Quando finí il loro ciclo l' Italia era piena di be' manoscritti, ben copiati e ben tradotti. La piú parte de' lavori del Trecento sono traduzioni. In quel tempo rovinò l' impero greco; e moltissimi greci

ricoverando in Italia vi sparsero la conoscenza della loro favella. Omero e Sofocle ricomparivano, erano letti. I piú importanti monumenti di due civiltá, di due societá note fino allora solo per lontana e fiacca tradizione presentavansi ad un popolo colto, vivace, pieno di vita. Non è quindi da meravigliare che tutta l'attivitá si rivolgesse a sviscerarli. Non si spense, mutò di scopo. I letterati invece di meditare sulla filosofia e sulla teologia commentavano i filosofi ed i poeti antichi.

Quest'era preparò la Rinascenza. Mentre diventava erudita l' Italia entrava in piú dirette relazioni con l' Europa. In Francia, in Ispagna traducevasi ed imitavasi il Petrarca. Dall'altra banda i libri francesi e spagnuoli penetravano in Italia; la civiltá municipale italiana mettevasi in rapporto con la civiltá europea. Cosí preparavasi un nuovo periodo creativo nelle scienze e nelle arti; questa fu un'epoca di introduzione alla poesia posteriore, di negazione della poesia anteriore, negazione del contenuto, degli elementi e della forma. Il contenuto è la materia greggia; gli elementi sono le forze spirituali che lo pongono in azione; la forma è la sua rappresentazione.

Dante, dicesi, ha abbracciato un contenuto universale, che ogni parte del Medio Evo ha la sua espressione in lui, che tutta l'antichitá vi è compresa. Quest'orizzonte cosí vasto in apparenza ha il suo limite. Certo quasi tutti i fatti, quasi tutte le forze antiche e del Medio Evo hanno luogo nella *Divina Commedia,* ma non v'è né la societá antica, né quella del Medio Evo. Gli individui esistono isolatamente. Non sono ordinati secondo gli ordini sociali, secondo i loro gradi i loro stemmi i loro titoli le loro ricchezze, ma secondo le loro anime. Francesca da Rimini è collocata accanto a Semiramide vissuta duemila anni e duemila leghe lontano da lei. Il colorito sociale, una societá vivente ed operante, manca. È stata risoluta ne' suoi elementi; la *Divina Commedia* è una massa d' individui, che non hanno neppure tutta la loro vita, che non sono rappresentati quando operarono, pensarono, sentirono ma appariscono solo per esser giudicati.

Francesca da Rimini nella cronaca è una giovanetta, che va

sposa, che s' innamora del cognato, che soggiace alla sua passione; opera, sente, vive, è un soggetto drammatico. Dante non la rappresenta operante e vivente, ma morta, nell' inferno, fra' supplizi; essa narra il passato, ma il passato ritorna in lei modificato dal presente. La situazione dantesca è uniforme e limitata; l' individuo è morto, è giudicato, è ito all'altro mondo. Immaginatevi una rivoluzione: alcuni tengono per una parte, altri per un'altra. Succedono fatti molti, lotte, battaglie: finalmente giunge lo scioglimento; alcuni di quelli che hanno combattuto vanno al patibolo, altri in carcere, altri sono fatti ministri, sono applauditi, stanno nella reggia beati de' sorrisi del sire. Chi, trasandando tutto il periodo della lotta, rappresentasse solo quest'ultimo momento, farebbe quello che ha fatto Dante. Manca in lui tutta la tela delle azioni dell' individuo. Questi sono i limiti del contenuto dantesco.

Gli elementi d'una poesia sono le forze che spingono una societá od un uomo ad operare. Una societá od un individuo opera perché spinto da una passione o da una opinione. Anche queste debbeno esser rappresentate dal poeta. Dante come non rappresenta le azioni cosí non ha rappresentato neppure le passioni e le opinioni; ce le mette innanzi non quando spingono o trattengono l' individuo dall'operare, ma quando sono giudicate dal paziente o dallo spettatore. I due elementi della vita interna di Francesca da Rimini sono la passione, l'amor suo per Paolo, e l'opinione che questa passione sia colpevole, che spiaccia a Dio. Dante non ce li rappresenta quando agiscono, ma separatamente. Ha preso l'amore, l'ha staccato, ne ha fatto un ente astratto. Francesca dice:

> Amor che a cor gentil ratto s'apprende
> Amor che a nullo amato amar perdona.

La passione non è piú vivente ma considerata astrattamente; la forza è trasformata in idea. L'opinione che ritiene Francesca dall'amar Paolo è il dovere. Dante non la considera quando è drammatica, ma ne fa un concetto teologico, un tema su cui

discute. Gli elementi invece che rimaner forze divengono astratezze, sono considerati come idee.

La concisione è la forma propria di questo genere di poesia per cosí dire fantasmagorica. Una rapida serie d' individui sfila innanzi al poeta che appena ha tempo di segnarli in fronte. Ricevuto quel marchio sparisce il personaggio e ne succede un altro e cosí via discorrendo. Questo rapido avvicendarsi di personaggi produce una concisione ora rozza, ora appassionata, ora elegante. Concisione ha luogo quando l' idea principale è sciolta dalle idee accessorie. Allorché Dante dice:

> Quando leggemmo il desiato riso
> Esser baciato da cotanto amante

il *desiato riso* è l' idea principale che nessun accessorio accompagna. Dante non descrive la bocca o la faccia di Francesca, non i particolari e le circostanze dell'atto, mai: non entra come farebbe un poeta moderno in tutte le idee accessorie. Quindi deriva che la *Divina Commedia* non è popolare, non è piacevole; richiede studio e sforza a meditare. Cosí del Petrarca: la sua è una concisione elegante. In vece di presentar l'amore nella societá, l'ha ridotto a due personaggi, in una condizione singolare. Le opinioni e le passioni appaiono anche in lui spesso come conoscenze e non come impulsi.

Ma ecco sorge una nuova letteratura. Il primo movimento è di chiedere: dov'è Dante, dov'è Petrarca? Quel contenuto è sparito, quegli elementi sono spariti, quella forma è sparita. Né v'è stato un semplice sparimento, ma anche una nuova creazione. Quel contenuto è sparito, ma è succeduto un nuovo contenuto, quegli elementi sono spariti, ma sono succeduti nuovi elementi, quella forma è sparita ma le è succeduta una nuova forma. Non è l' Italia che si continua e ripete ma un secondo periodo creativo che succede ad un primo periodo creativo, un fiore che si aggiunge ad un altro fiore. Nell'anno scorso fu analizzato Poliziano lungamente, e mostrato come in lui primo si riveli questa nuova forma che distrugge e crea. Il mutamento

sembra frivolo e di poco momento in apparenza. L'ottava succede alla terzina; rivoluzione importantissima nella forma. La terzina non ha periodo: il senso può finire ad ogni fin di verso:

> Per me si va nella cittá dolente.
> Per me si va nell'eterno dolore.
> Per me si va tra la perduta gente.

Ciascun verso sta da sé. Quando volesse formarsi un periodo non potrebbe avere che tre versi; quindi il poeta che elegge terzetti obbligasi a scartare ogni idea accessoria. L'ottava rima aveva il periodo; in essa può l' idea che Dante accennava in un mezzo verso essere espressa, svolta; può mostrarsene la ricchezza. La nuova forma suppone un nuovo contenuto. Gl' individui sono restituiti alla societá. I costumi, i sentimenti, i tempi, le vesti, la religione, la vita sociale insomma può essere espressa in una sola ottava. Tutto ciò manca in Dante.

Poliziano ebbe la nuova forma, ma non il nuovo contenuto. Il Poliziano imbelletta, sparge oro e gemme intorno al nulla. Un Giuliano de' Medici che va alla caccia, ecco il soggetto intorno al quale egli ha prodigata tanta eleganza. Quella forma manca di contenuto assolutamente. Egli è splendido ma insufficiente: è stato studiato per la forma ma tenuto in nessun conto pel contenuto. Ma frattanto altri poeti, il Pulci, il Cieco da Ferrara, il Boiardo creavano ciò che a lui mancava. Da un lato stavano la bella forma, dall'altro il nuovo contenuto, quando Ariosto, il vero e sommo rappresentante del ciclo cavalleresco, sorse e li uní insieme.

II

I ROMANZI CAVALLERESCHI

Abbiamo visto nella lezione precedente come il secolo quindicesimo, in apparenza muto, inattivo, fosse una lunga preparazione, una faticosa elaborazione alla quale successe il secolo sedicesimo, secolo di creazione. Cosí l'uomo dapprima raccoglie materiali, si crede tutto ciò che legge; è passivo e riceve tutte le impressioni dal di fuori, poi si ripiega sopra quello che legge, ed acquista tutta la libertá d' impressione, insino a che a sua volta può creare anche lui.

Il secolo decimosesto non nasce come un fungo, ma è preparato da' lunghi oscuri lavori del secolo precedente. Quello che trovate nel secolo preparatorio, troverete nel secolo creativo, solo il modo di lavorare è differente: nel primo si lavora da erudito, nel secondo da poeta, da storico.

Nel secolo decimoquinto vi sono due indirizzi: il primo che può chiamarsi classico è una tendenza degli spiriti a restituire gli antichi manoscritti, a commentarli, a professare sulla letteratura e sulla civiltá greca e latina. Il secondo è proprio della gente rozza e incolta che si appassionava pe' romanzi spagnuoli francesi ed inglesi. Questi due indirizzi sono riprodotti o per meglio dire continuati nel secolo decimosesto. Vi sono de' scrittori continuatori e imitatori del passato, e degli autori, se pur meritano questo titolo raffazzonatori di romanzi forestieri. Fra questi sorgono alcuni ingegni creatori, i quali s' impossessano del

nuovo contenuto e lo sollevano a quel grado di perfezione di forma, per cui lavori di subietto non italiano solo in Italia hanno ricevuto il marchio dell'eternitá. Capo della prima classe di scrittori era un uomo d' importanza, un cardinale di Santa Chiesa, Pietro Bembo, che spese tutta la vita a diffondere i buoni studi, facendo quel che a' tempi nostri han fatto il Puoti in Napoli, il Cesari nelle Romagne, il Giordani nell' Italia centrale. Fu il purista del suo tempo. Fermò che il primo poeta italiano fosse Petrarca, il primo prosatore Boccaccio, il primo scrittore latino Cicerone, e petrarcheggiò nelle sue poesie italiane, boccacceggiò nelle sue prose italiane, ciceroneggiò, se lice usar la parola, nelle sue prose latine. Prese questi tre modelli e ne fece l'esemplare immobile che propose all'ammirazione ed all' imitazione degli italiani. Fra tutti gli autori di secondo ordine nessuno è stato tanto lodato a' suoi tempi, nesssuno ha avuto tanta influenza ed una fama che durasse tanto. Se v'accadesse di togliere alle tignuole ed alla polvere uno dei suoi volumi, e aveste l'eroica pazienza di leggerlo o meglio di cominciarlo a leggere, voi esclamereste senza dubbio: è questo quel Bembo tanto famoso che fu posto accanto al Caro, all'Ariosto? Le rime sue sono l'anatomia del Petrarca: tutte le frasi, tutti i pensieri, tutte le parole del Petrarca vi sono accozzate: vi è lo scheletro senza l'animo, e' somiglia l' imperatore romano che si credeva pari ad Alessandro perché vestiva come lui. E quando avreste trovato che questo secondo Boccaccio, che questo secondo Cicerone è un grandissimo seccatore e tanto in latino quanto in italiano, vi affrettereste a riporre il libro nella polvere.

Debbo qui, o giovanetti, tentar di guarirvi dal disprezzo, tendenza facile dell'etá vostra. Sentendo il professore biasimare un autore, spesso esagerando il suo biasimo voi affettate un sorriso superiore e parlate col disprezzo sulle labbra di un autore e delle sue opere. Vi è una doppia specie di pedanteria, la pedanteria della lode e la pedanteria del biasimo. Furono pedanti i contemporanei che esaltarono tanto il Bembo; sareste (adopero il condizionale, non è che un caso ipotetico), sareste pedanti anche voi come il Baretti, se non faceste la parte

del lodevole. La maggior colpa del Bembo fu il non avere una giusta estimazion di sé stesso; la natura non l'aveva fatto poeta e volle scriver poesie, la natura non l'aveva fatto romanziere e volle scrivere romanzi. Andò al di lá di quello che poteva. Ma merita la nostra venerazione, la nostra riconoscenza per aver spesa tutta la vita alla ristorazione de' buoni studi. Uomo potente, ricco, fu il protettore di tutti i giovani e poveri letterati, fu il promotore di tutte le edizioni classiche.

Bembo ebbe una lunga serie di continuatori fra' quali sono da annoverare il Varchi, lo Speroni, il Trissino. E come il regno de' pedanti è lungo e quello del genio breve, la pedanteria del Bembo s' è andata continuando fino a' princípi del secolo, ed anche fino a' nostri giorni. Anche adesso in Italia sonvi molti che giurano nelle opinioni del Bembo. Nondimeno, vedete come si giudica per lo piú, generalmente tutti i critici moderni che parlano del secolo XVI lo chiamano pedante, gli rinfacciano d'esser noioso, ed i suoi periodi interminabili e le sue frasi contorte. Alfieri, che aveva un ingegno umoristico e sacrificava talora una veritá per fare un epigramma, volendo determinare il carattere de' vari secoli della letteratura italiana, dice che il Cinquecento *chiacchierava*. Ma non debbe giudicarsi un secolo da scrittori mediocri imitatori e continuatori, ma bensí da' grandi che si aprono nuove vie.

La seconda classe de' scrittori del secolo decimosesto erano traduttori e raffazzonatori di romanzi forestieri: uomini che non conoscevano né il greco né il latino, che non avevano letto né Dante né Petrarca; che volevano far danari e trovavano ogni mezzo buono per raggiungere questo nobilissimo scopo del guadagno. I romanzi cavallereschi erano allora in voga, essi li traducevano e raffazzonavano. Se volete un esempio vivo, non avete che a guardare a tutta la pestilente frotta de' traduttori moderni di romanzi francesi inglesi e tedeschi, che senza intelligenza di nessuna delle due lingue, frantendono, mutilano, dando cattiva idea de' forestieri agl' italiani e degl' italiani a' forestieri.

La piú parte di que' romanzi erano anonimi; pare che in quel tempo ci fosse piú pudore che oggigiorno. Questi romanzi sono dimenticati: sono materia d'eruditi. Volete sapere i nomi di alcuni? La *Spagna storiata*, il *Buovo d'Antona*, la *Regina Ancroja*. La piú parte de' quali udrete probabilmente nominare ora per la prima volta, e son degni di non esser mai uditi nominare da voi.

Fra' commentatori e i continuatori da una banda e i traduttori e raffazzonatori dall'altra, sorgono gli uomini superiori, i quali, addottrinatissimi nelle lingue antiche, espertissimi dell' italiana, si fecero un gran concetto dell'arte, presero la forma sul serio e non ristettero che non ebbero condotto all'ultima perfezione quel rozzo contenuto. Vi ho parlato delle due prime classi per darvi un' idea compiuta del movimento di quel secolo: è inutile che io spenda piú parole intorno ad esse; il genio del secolo è negli uomini di genio. Come acquistare un concetto compiuto di questi pochi ma grandi? Racconterovvi io il contenuto delle loro opere? In Napoli, nella piazza del Molo, sogliono esservi de' lazzaroni che spiegano agli altri lazzaroni loro fratelli le avventure di Orlando e di Rinaldo. Metterommi io qui a fare il lazzarone sul Molo? Il mio scopo dev'essere un altro: di darvi un criterio affinché siate in istato di giudicarlo e d' ispirarvi il gusto, perché possiate sentirne la bellezza e provare quel puro piacere che dicesi godimento estetico. Vi esporrò la natura del contenuto: lo sviluppo de' diversi elementi, e la forma datagli da' grandi scrittori italiani.

Vi erano tre generazioni di romanzi: gl' inglesi che celebravano il re Artú vissuto nel sesto secolo ed i dodici cavalieri della Tavola rotonda; i francesi che celebravano Carlomagno e i suoi dodici paladini e le sue guerre contro i Saraceni; i spagnuoli che avevano per tema Amadigi di Gaula e il suo battagliar contro i Saraceni ed i pagani. Tutti e tre penetrarono e furono volgarizzati in Italia; ma i francesi divennero ben presto popolari. E la ragione è ovvia. Carlo scese in Italia, domò i Longobardi, si fece coronare imperatore di occidente, fu non solo un eroe francese, ma anche italiano. Vi erano in Italia tradizioni vive di

lui, anche prima che i romanzi francesi divenissero popolari. Sulla porta del Duomo di Firenze sono scolpiti Orlando e Carlomagno; sulle porte della cattedrale di Verona che rimontano al decimoprimo secolo sono effigiati Orlando ed Oliviero; anzi, prima di Dante, era stato tradotto e divulgato un libro, de' *Reali di Francia*, che è una storia delle dinastie francesi che risale fino a Carlomagno. Si aggiunga la parentela tra la lingua italiana e provenzale, i commerci giornalieri, i passatempi che si davano spesso i francesi di venire in Italia disinteressatamente, come dicevano, e per distruggere questo o quel tirannotto, ma in realtá per impossessarsi di questa o quella provincia, e nessuno sará sorpreso che entrato il gusto de' romanzi tutti si appigliassero a' francesi.

Vi sono alcune qualitá comuni a tutti questi romanzi, vi sono alcuni fatti convenzionali, inalterabili, giacché una cronaca delle gesta di Carlomagno attribuita a Turpino era il testo amplificato e ricamato da' romanzieri: ed i principali lineamenti ne rimasero intatti: guerra contro i Sassoni ed i Saraceni, calata in Ispagna, cacciata de' Saraceni di Francia e di Spagna; tradimento di Ganellone, la morte di Orlando, Oliviero e ventimila cristiani sorpresi nelle gole di Roncisvalle da cinquantamila Saraceni e la vendetta che ne trasse Carlo sterminando tutti i pagani.

Ma quante vicissitudini d'episodi! Imprese di Carlo Martello attribuite a Carlomagno, costumi de' tempi dello scrittore attribuiti a' paladini, fatti dell'Oriente e dell'antica Roma mischiati a quelli dell'Occidente. Fu tolta la serietá storica; non vi fu piú limite alla fantasia, qualitá formidabile pe' grandi ingegni, favorevole a' mediocri. Assoluta libertá d' immaginazione ne' fatti e ne' caratteri. Alcuni nomi de' personaggi rimangono in tutti i romanzi; e mutano i caratteri che sono l'essenziale di un'opera d'arte. Orlando nella cronaca di Turpino è un uomo serio, grave, esempio d'ogni virtú cristiana e cavalleresca; esemplare di castitá: è vergine; ed è notato espressamente che quantunque menasse moglie non usasse mai con lei. Nel Pulci conserva ancora questo carattere: è il vero cavaliere compito.

Il Boiardo se ne impadronisce, gli toglie le verginitá, e lo trasforma in un pazzo innamorato di un Africante, e dá per titolo al suo romanzo *Orlando Innamorato*. Ariosto ne fa un pazzo da catena, *Orlando Furioso*. Folengo, ossia Merlin Coccajo, non contento di questo fa nascere da lui un piccolo Orlando ch'e' chiama Orlandino, che è la caricatura, il Don Chisciotte del padre. Cosí vedete come si modificano questi personaggi secondo i differenti scrittori ed il cammino che fa il pensiero poetico d'un secolo e d'un popolo.

Cosí del fine che si propongono i cavalieri. Quelli di Arturo affrontano ogni periglio, si espongono ad ogni repentaglio per conquistare il Sangrall ossia la scodella su cui Cristo avea mangiato nell'ultima sua cena. Quelli di Carlomagno propongonsi uno scopo piú alto piú nobile od almeno piú epico, l'espulsione de' Saraceni dalla loro patria, il salvar la civiltá europea. Questi fini generali rimangono intatti.

Ma che varietá di scopi secondari ne' cavalieri! chi pianta lá Carlo per acquistare una spada, per conquistare un cavallo; chi per seguire una bella in Oriente; chi per andare in un' isola a disincantare un palazzo incantato; chi per uccidere un gigante, ché in fin de' conti il poeta ha piena facoltá d' inventar di pianta i fatti i caratteri ed i fini.

È questa assoluta libertá una condizione favorevole alla poesia? Vi è un limite in essa? Furono questi limiti riconosciuti e rispettati?

Sará ciò che vedremo nella prossima lezione.

* * *

Abbiamo visto come nel romanzo cavalleresco rimangano fissi certi lineamenti generali ne' fatti, certi caratteri, certi fini generali: ma come al disotto siavi completa libertá nell' invenzione intreccio e sviluppo de' fatti, nella determinazione de' caratteri e de' fini.

Questa libertá è favorevole o dannosa all'arte? Ecco una domanda che ha la propria risposta in sé stessa. Il regno della libertá è il regno dell'arte. L' ingegno artistico non lavora nel vuoto ma su materiali che gli vengono provveduti dalla realtá

e dalla scienza, dal reale sia della natura sia dell'uomo collettivo sia dell'uomo individuo (realtá naturale e storica); la scienza è la spiegazione del reale secondo lo stato in cui si trova l' intelligenza piú o meno perfetto.

Supponete che la realtá sia tanto determinata dalla storia e dalla scienza da prendere una forma fissa, che non solo sia cosí compiutamente determinata ma anche la spiegazione ne sia stata ricavata, allora non trovate piú materiali liberi da lavorare a vostra posta. La storia e la scienza non sono piú materiali della poesia, ma limiti ma muri che le dicono: non andrai piú in lá. Quindi non è possibile la poesia epica se il contenuto non è poco penetrato dalla storia e dalla scienza.

Se consultiamo la storia dell'arte scorgiamo che i piú grandi monumenti poetici sono stati tutti eretti quando la storia e la scienza erano ancora fanciulle. A mano a mano che queste divengono adulte il campo della poesia si restringe. Per esempio ove un poeta volesse rappresentar Giulio Cesare tutti i fatti del quale sono determinati dalla storia e sono accettati da tutti come gli hanno presentati gli storici, egli scenderá nell' interno dell'animo suo, ne rappresenterá i pensieri, le passioni. Non vi è piú l'arte pura, ma una transazione con la storia; non vi è piú il poema, ma il poema storico, non vi è piú romanzo, ma romanzo storico, non vi è piú tragedia, ma tragedia storica, finché venga un tempo in cui l'arte non sia piú gustata e sparisca senza morire per risorgere sotto altre condizioni.

Applichiamo questi princípi al tempo che analizziamo. Il romanzo cavalleresco è uno dei soggetti che lasciano piú libera l' immaginazione. In que' tempi non che i fatti molto remoti ma di un secolo addietro non erano fissati. Non vi erano storie ma magre cronacacce latine che conservavano il fatto principale senza nessun particolare; questi venivano tramandati per tradizione: la materia veniva trasmessa a' romanzieri cosí guasta ch'essi potevano facilmente maneggiarla a modo loro.

Non solo il romanzo cavalleresco era poetico in quanto non era penetrato dalla realtá, ma anche perché la scienza lasciava nelle tenebre tutti i fatti importanti e storici. Non potendo spiegare i fatti naturali e storici per mezzo delle leggi della na-

tura e dell'umanitá ricorrevano volentieri alle forze sovrannaturali e quindi ad una materia vastissima per sé succedeva un campo anche piú vasto. Cosí gli antichi non sapendo rendersi ragione del sole dicevano che era un dio in un cocchio, ed anche adesso per poco che addentriate lo sguardo ne' bassi fondi della societá troverete esempli di questa propensione.

Mi ricordo che quando fu aperto il primo *chemin de fer* in Napoli, molti del volgo vedendo quelle carrozze camminar senza cavalli (giacché pel volgo carrozza e cavalli sono idee inseparabili), vedendo quel fumo, udendo que' sibili conchiusero che nella locomotiva dovesse esser chiuso un demonio che tirasse tutti i vagoni. Ed i preti subito soggiunsero: dunque è opera dell' inferno.

Ebbene tale è la doppia libertá della materia romanzesca: essa è in pari tempo libera dalle determinazioni storiche e dalle scientifiche. Ma questo non basta. S' io do ad un poeta una materia intatta dalla storia e dalla scienza e gli dico: sii libero, basterá questo? Non giá. Non è solo necessario che il contenuto sia libero ma che sia ancora di sua natura poetico per corrispondere al lavorio che vi debbe imprimere l' ingegno artistico. S' io vi dessi un contenuto matematico dicendovi di lavorarlo a vostra posta, voi mi rispondereste: riprenditi la libertá che vuoi darci: da una proposizione matematica possono ricavarsi numeri cifre figure ma non affetti. Non basta che il contenuto sia libero in quanto lascia illimitata la fantasia del poeta ma che sia poetico eziandio. Un contenuto non è una *tabula rasa*; ha leggi, ha condizioni intrinseche; se è ribelle alla poesia invano il poeta vi si travaglierá intorno, vi si porrá coll'arco della schiena.

Prendete la societá romana primitiva; il poeta può lavorare come vuole; la storia non è ancor sorta; tutto è libero; ma invano il poeta lavorerá perché gli elementi non si prestano. Vi è una societá legale con leggi ferree, con consuetudini ferree e tanto piú osservate quanto meno scritte; individui senza iniziativa, lo spirito loro è lo spirito di tutti. Se v'ha qualcosa di poetico è ne' frammenti, è negli individui che si ribellano, è nella lotta

fra l' immobile fato della legge sociale e la volontá che le contrasta e si ribella: in Coriolano, in Appio, in tutti quelli che sono mossi dall'ambizione, dall'aviditá, dalla lussuria, dalla brama di ricchezze, dalla vanitá, dagli onori a sconvolgere lo stato. Non è epico perché non vi si trova una societá poetica, ma è drammatico; v'è materia per Ennio e per Lucano, non per Omero e per Virgilio. Dunque non basta che il contenuto sia libero ma bisogna che sia poetico; che la societá sia libera e che gl' individui siano liberi.

Guardate la societá cavalleresca. La libertá è una delle condizioni che la fa piú poetica.

Al di sotto vi è la vile moltitudine, la plebe che se comparisce, comparisce solo perché i cavalieri mostrino la loro forza e la loro prodezza a spese delle loro teste, delle loro braccia e delle loro gambe, non esiste che per esser tagliata domata uccisa da loro.

Al di sopra pare che vi sia una gerarchia; vi è un papa, un imperatore, da cui pare che tutto debba dipendere.

Ma l' imperatore disarmato non aveva forza alcuna che pe' príncipi pe' re pe' marchesi pe' baroni, pe' feudatari insomma; era una semplice comparsa da teatro che tanto valeva in quanto era obbedito.

Cos' è Carlomagno, il quale anche storicamente fu il maggior uomo de' suoi tempi, in questi romanzi? È l' imperadore; ed infatti se si tratta d'una processione, d'una festa egli sta nel mezzo e gli altri fannogli corona. Ma se si tratta d'operare, allora questi sudditi fedelissimi si mostrano bastantemente indocili; chi lo ingiuria, chi lo schiaffeggia, chi lo pianta: non è che l'unitá nominale della poesia cavalleresca intorno alla quale aggruppansi i cavalieri che ne sono il nocciolo, la sostanza.

Ne' cavalieri vi è una doppia qualitá. Hanno grandi forze e grandi passioni e la dimostrazion libera di esse. Non basta che sian liberi ma è d'uopo che abbino ancora la forza necessaria per recare in atto i loro intendimenti. Non vi è nulla piú ridicolo di chi vuole e non può. Don Chisciotte non è che la rappresentazione di questo contrasto della volontá contro la limitata libertá e l' impotenza delle forze.

Quali erano i loro mezzi di azione? Se io ti pongo i ferri a' piedi e ti dico: se' libero: dirò, è vero, giacché la libertá dipende dalla mente. Ma in un poema epico bisogna che vi sia non la rappresentazione lirica della libertá, ma la rappresentazione degli effetti della libertá.

Il loro mezzo d'azione era la forza fisica; sproporzionata, esagerata, resa cosí straordinaria da render ragione di tutti i fatti straordinari.

Certamente la virtú, l' ingegno sono per l'uomo qualitá piú apprezzabili della forza fisica, e la virtú la castitá l' ingegno piú apprezzabili per la donna che la bellezza la grazia e la venustá. Ma la forza fisica nell'uomo e la bellezza e la venustá nella donna sono le qualitá che destano principalmente l' interesse poetico. Nessun personaggio è piú epico di Achille, tipo della forza fisica. In tempi piú civili e spirituali, il concetto morale surroga il concetto estetico. Allora si hanno il pio Enea e il pio Goffredo, personaggi freddi e sprovvisti di sublimitá. Ciò che dunque è piú interessante nell'epica è nell'uomo la forza fisica, nella donna la bellezza; giacché la materia della poesia è la forma; e la forza fisica è immediatamente plastica; i sensi e l' immaginativa afferrano subito i fatti materiali, mentre l' ingegno è una forza interna e spirituale. Finché nell'estimazione dell'uomo dura prima la forza fisica, dura la poesia epica ed il regno degli eroi. Ora non solo nel romanzo cavalleresco vi è la forza fisica, ma è tanto sollevata da spiegare tutti i piú maravigliosi avvenimenti. La forza è gigantesca. Il Carlomagno di Turpino che professa di scrivere una cronaca e non un romanzo avea otto piedi d'altezza, e notate, dice il cronachista, otto piedi de' piedi suoi che erano straordinariamente lunghi; aveva la fronte larga un piede, il naso lungo un palmo, gli occhi come carbonchi ardenti, tanto che niuno poteva sostenerne lo sguardo; era tanto forte che poteva sollevare di terra sulla palma fino al livello della sua fronte un guerriero armato di ferro; egli mangiava (uomini cosí forti dovevano scuffiar bene) non del pane, ma un montone, o due coste di porco o due galline. Questi particolari che vi fanno sghignazzare sono narrati dal cronachista

con la serietá di chi crede. Eppure la forza fisica ha limiti e le azioni meravigliose su cui è fondato il romanzo cavalleresco non ne hanno, rimangono sempre in disproporzione le azioni e la forza, giacché questa per quanto si supponga grande è sottoposta alle leggi del finito. Carlomagno con tutti i suoi otto piedi non poteva volare, non poteva in un giorno andar dall' Europa in Africa, o distruggere un esercito lui solo.

Quindi ricorsero a forze sconfinate, illimitate, direi quasi infinite, e procedenti non solo dagli Angeli, da' Demonii, da Dio, che la teologia limita, ma dalla magia tanto orientale quanto occidentale con tutte le sue operazioni, parte graziose, parte orride, parte comiche.

Qual campo non si offre all' immaginazione! Società libera, uomini liberi, potenti per forza propria o soprannaturale! Eppure non vi son per anco tutte le condizioni epiche. Quali sono i motivi che dirigono questi cavalieri? Qual'è l'uso della loro libertá, l'obietto delle loro passioni? Se tutta l'energia rozza barbara de' cavalieri fosse impiegata per raggiungere de' fini materiali come quei che sono perseguiti da tanti uomini moderni, denari titoli posti vanitá, voi trovereste in essi tanta piccolezza, tanta prosa che tutto il resto non varrebbe ad innalzarli. Ci vogliono de' fini superiori a cui sacrifichino questi fini del volgo.

Vi ricorderò un aneddoto del Don Chisciotte che come sapete è la caricatura de' cavalieri che ne conserva ancora tutta la parte nobile. Don Chisciotte dice a Sancio Panza che rappresenta la plebe: i cavalieri erranti o non mangiavano mai o mangiavano ben di rado, giacché non trovo mai accennato questo loro pranzare ne' romanzi, sicché io come cavaliero e tu come scudiero dovremmo digiunare per non so quanti giorni e quante notti. Non è a dire come Sancio Panza, il quale consentiva a mille altre stravaganze quando le costole del padrone ne andavano di mezzo, protestasse in questo caso.

Questo è uno de' tratti piú notabili de' poemi romanzeschi. I cavalieri non solo sono al disopra de' fini ignobili e prosaici, ma sono anche sottratti a' bisogni terreni, li sacrificavano. Non

c' è cavaliere che parli di denaro, ma sono tutti pronti a sacrificare finanche la loro fama per fini piú nobili, per principii che non erano scritti in nessun codice che non erano prescritti da nessuna legge e nondimeno erano inviolabili pe' cristiani e pe' pagani sotto pena di essere chiamati felloni. Questi princípi costituiscono gli elementi interni della societá cavalleresca; nobilitano i cavalieri; danno loro un fine generoso; assegnano uno scopo poetico e superbo a quanto fanno di basso, e sono anche un limite a questa assoluta libertá.

Questo limite è la condizione di questa poesia che rende in pari tempo poetica quella societá.

III

IL « MORGANTE »

Nelle lezioni passate vi ho dato un criterio secondo il quale devonsi giudicare i romanzi cavallereschi. Ogni cosa seria ha in sé la sua caricatura, che si sviluppa quando il presente non è piú d'accordo con quel concetto; è legge che i nipoti facciano la caricatura de' nonni. Quello che suole accadere della religione, della filosofia, delle opinioni, quello accadde della cavalleria, quando cadde sotto l'occhio beffardo d'un popolo che si gabbava di tutte le piú serie cose.

Luigi Pulci, e questo lo distingue da' scrittori posteriori, non ha avuto l' intelligenza de' nuovi tempi, non operò con discernimento, con chiara coscienza dell'opera sua al distruggimento del Medio Evo, come Cervantes nel *Don Chisciotte* e Voltaire nella *Pulzella d'Orleans*: eroica giovane che sotto alla sua penna divenne una sgualdrina. È un'eco confusa indistinta de' suoi tempi; non ha né uno scopo serio, né uno scopo negativo. Come non v' era allora nulla in Italia di seriamente religioso politico e morale, non ha nessuno scopo morale, politico e religioso. Sarebbe stata pedanteria in lui il trattar seriamente ciò ch'era cessato di esser serio pel suo tempo. I pedanti lo censuravano e volevano da lui la serietá d'Omero. Ma egli s' è abbandonato al genio proprio ed al genio del tempo, ed ha ben fatto. Ma rimane la parte negativa. Vuol Pulci fare la caricatura della cavalleria? No, la fa inconsciamente; e sono gravi le conseguenze di questa oscura coscienza di sé stesso.

Lucrezia Tornabuoni, madre del Magnifico Lorenzo, aveva la sua brigata, frequentata da Pulci. Ella gli si pose intorno dicendogli: — Tu che sei poeta, perché non scrivi qualche racconto per divertirci? —. Pulci pensò a divertirli: prese il fatto sostanziale da Turpino; poi, molte altre avventure da molti altri autori; e compose un racconto, e, a mano a mano che ultimava un canto, l'andava a leggere alla brigata. Per lui era un passatempo. Il solo scopo che si proponesse fu d' intrattenere degli sfaccendati: agli altri giunse per forza del suo ingegno.

Sará utile ch' io vi faccia una breve analisi del suo poema prima di cominciarlo a giudicare.

Il *Morgante* incomincia come l' *Iliade*. In una festa Gano si lagna con Carlomagno della supremazia che affettava Orlando; sicché questi, incolleritosi, se ne va in Pagania. Ma nell' *Iliade* l' interesse rimane nel campo de' Greci con Agamennone, finché, andando ogni cosa a rotoli, non riapparisca Achille per riconcentrare in sé tutto l' interesse. Qui dimentichiamo Carlo, e l' interesse si concentra in Orlando. Saputasi in Parigi la sua partenza, Dudone, Rinaldo ed Ulivieri partono in cerca di lui. Sicché abbiamo due serie di avventure, due linee parallele. Orlando giunse a una badia, dove uccise due giganti, Alabastro e Passamonte, e strinse amicizia con un terzo, chiamato Morgante. Orlando aveva, invece della sua spada, Durlindana, la Cortana di Ulivieri; Morgante prese un grosso battaglio nella badia; cosí armati capitano da Manfredonio re pagano, che voleva prender per forza d'armi Meridiana, di cui s'era innamorato. Si mettono a' suoi servigi: Orlando uccide Lionetto e riduce Meridiana all'ultima estremitá. Rinaldo coi suoi compagni era capitato alla medesima badia, dove aveva ucciso un altro gigante. Dopo saputo che Forisena, bellissima figliuola di un re pagano, stava per esser data in pasto ad un mostro, s'affrettano a liberarla, ed uccidono il mostro. Ulivieri s' innamora di Forisena. Meridiana, saputo di questi tre guerrieri, li invita a venirla a liberare. Forisena, trangosciata dalla partenza di Ulivieri, si precipita da una torre. Ulivieri, ignaro di questo, appena vedutola si innamora di Meridiana; Rinaldo e Orlando combattono senza conoscersi. Ricono-

sciutisi, Orlando passa con armi e bagagli, cioè con Morgante e il battaglio, dalla parte di Meridiana. Manfredonio è battuto e scornato.

Qui il poema sarebbe finito. Ma vi è un folletto che dá la corda all'oriuolo. Comincia un'altra tela. Questo spirito è Gano maganzese, che odiava Rinaldo e vagheggiava Montalbano. Informato di quanto succedeva in Pagania, scrive ad Erminione, al quale Rinaldo aveva ucciso il padre, cosí accortamente, che lo determina a spiccare un salto in Francia con ottocentomila uomini e due capitani, Lionfante e Mattafolle, dei quali il primo assedia Montalbano e il secondo sfida, scavalca e fa prigioni tutti i paladini. Frattanto, i paladini partono per soccorrer Carlo. Uccidono tutta la famiglia di Erminione e sono raggiunti in Danimarca da Meridiana con un esercito. Erminione è vinto in duello, Gano è scornato, e il poema è finito una seconda volta.

Ma ci è il nostro ragnatelo che, appena spazzata una tela, ne tesse un'altra. Gano susurra ai Parigini che Carlomagno è traditore. Si fanno per le vie delle barricate, che allora si chiamavano « serragli ». Ma i Paladini domano la plebaglia e scacciano i Maganzesi. Quindi viene una festa. Ulivieri e Rinaldo cominciano a giuocare a scacchi. Quindi fa tu, fo' io, che è, che non è, si cominciano a chiamare ladro e assassino. Carlomagno sopravviene per rappattumarli. Ma Rinaldo la piglia con lui, lo insulta, e finalmente se ne va via insieme con Astolfo, condannato ad esilio perpetuo dalla Corte. Per dispetto, fannosi malandrini. Rubano e assassinano. Un dí, venuti presso Parigi, odono d'una giostra. Travestiti, scavalcano tutti. Ma, sorto sospetto del loro vero essere, accade un serra serra : ed Astolfo, rimaso in mano di Gano, è condannato da Carlomagno, malgrado le supplicazioni del popolo e del padre, alla forca. Ma Orlando e Rinaldo si appiattano e lo liberano quando stava per sentire il nodo al collo. Rinaldo avrebbe volentieri ucciso Carlomagno; ma Orlando intercede. Gano è sbandeggiato. Carlo si rappacifica con Rinaldo; il poema è finito.

Ma Gano non vuol che finisca : tende agguati, prende Ricciardetto e lo consegna a Carlomagno, che vuole impiccarlo. Orlando

pianta, infastidito, la Corte. Ma Rinaldo e Ulivieri liberano Ricciardetto, suonano i Maganzesi, fugano Carlo: e Rinaldo si fa coronare imperatore in Parigi. Ma, non avendosi notizie di Orlando, Rinaldo, nato non per essere imperatore ma cavaliere errante, richiama Carlo e parte. L'azione ricomincia quale era al principio.

Orlando era capitato in Persia e sarebbe stato ucciso se la figlia del re non si fosse innamorata di lui. Rinaldo s'innamora in Ispagna di Luciana. Orlando e Rinaldo, dopo aver combattuto, si riconoscono, uccidono il re e battezzano la Persia.

Qui il poema sarebbe ancor terminato. Ma Gano dice: — Nossignore, non è finito ancora; avete da fare i conti con me —. Induce con lettere il re di Babilonia a mandar Antea sua figlia a conquistar la Persia. Questa fa prigioni Ricciardetto e Ulivieri, e duella con Rinaldo, il quale, innamoratosene, combatte ad armi cortesi. Antea, per consiglio di Gano, parte nottetempo co' due prigionieri. I paladini, volendo inseguirla, si separano e si smarriscono in un bosco. Rinaldo s'addormenta e gli vien rubato il cavallo; ma, giunto a Babilonia, informa Antea della sua venuta, ed è accolto nella Corte. Ma Gano pensa, pensa e gli venne fatto un capolavoro. Con una lettera al re di Babilonia l' induce ad impiccare i due prigionieri; con un'altra ad Antea, ad assalire Montalbano, ed a spedire Rinaldo con il veglio della Montagna. Il veglio della Montagna si converte e stringe amicizia con Rinaldo. Antea prende Montalbano; ma, saputo che Gano è un traditore, lo ficca in prigione. Orlando e Morgante entrano in Babilonia, Morgante con una battagliata abbatte la torre maggiore; liberano i prigioni, uccidono il re, battezzano gli abitanti. Rinaldo ed Orlando ottengono la libertá di Gano, il quale scrive al re Calavrione, parente del veglio della Montagna, e ad Antea, ricordando loro come il parente dell'uno ed il padre dell'altro fossero stati uccisi dai cristiani. Vengono a Parigi; si guerreggia; poi finalmente, venendo loro provato in un convito che i due erano stati uccisi lealmente, se ne partono colle pive in sacco e con le mosche in mano. Ulivieri dá uno schiaffo a Gano, che va in Ispagna e spinge Marsilio a venir in Francia; la retroguardia

cristiana, di ventimila uomini, è sorpresa in Roncisvalle da dugentomila pagani. Tutti vengono trucidati; muoiono Ulivieri, Baldovino, Orlando, il quale aveva suonato il corno sí violentemente che gli erano crepate le vene della fronte ed il corno spaccato in due, e che il suono era stato inteso da Carlo tante miglia lontano. Carlomagno quindi stermina i pagani, prende Saragozza, impicca Marsilio, e, ritornato a Parigi, attanaglia Gano. Il poema finisce con un *Salve Regina* ed un ringraziamento alla Vergine Santissima.

Ciò che prima colpisce in questo ordito è la mancanza sostanziale di un'azione centrale intorno a cui si aggruppino tutti i fatti: sono tanti romanzi diversi, tante totalitá che solo Gano unisce. Sicché, dovendo sempre ricominciare da capo, l' interesse langue. Questo è il primo sbaglio: mancava al Pulci una mente sintetica che sapesse dare una vera unitá artistica a questo lavoro.

V' è un altro difetto piú grave. Egli prese queste avventure da traduttori e rapsodi che copiavansi l'un l'altro, cambiando i nomi, serbando i fatti e non ha saputo infondervi vita ed immaginazione. Trovi in lui mancanza di varietá, continua ripetizione di fatti.

Orlando parte, ed i tre guerrieri vanno in cerca di lui, due volte; Orlando e Rinaldo combattono fra di loro senza conoscersi, due volte. Ulivieri s' innamora di Forisena e la lascia per Meridiana; Rinaldo s' innamora di Luciana e la lascia per Antea. Orlando e Morgante, Rinaldo e il veglio della Montagna, Calavrione, Erminione, Antea, le minacciate impiccagioni di Astolfo e di Ricciardetto, sono evidenti ripetizioni. V' è poca mente sintetica e molta povertá d' invenzione.

Si aggiunga la nessuna importanza che dá alle piú grandi cose. Erminione, Calavrione, Antea vengono a Parigi ciascuno con trecentomila uomini, e partono persuasi da pochi discorsi, senza operare. Grandi mezzi, grandi apparecchi producono il nulla. « *Parturiunt montes* ».

Ma ci è qualche cosa in lui che lo fa leggere con piacere: è lo spirito comico satirico che ferve in tutto il poema, e che ne anima

tutti que' fatti ripetuti senza invenzione e malamente aggregati.

Sparge il ridicolo da per tutto. Come non posso entrare oggi nella disamina del poema mi basterá di dirvi in che modo rappresenti la religione, ch' è un accessorio. Il Pulci non è un uomo serio, che faccia guerra alla religione a viso aperto; egli era uno di quegli uomini mansueti che trovavano piacere nel poterle menare la loro botta senza pericolo. È coverto, ed in apparenza sempre tutto ortodosso; ma dice queste cose ortodosse con tale stile, con tali particolari e tali scherzi, da far subito indovinare ciò che e' ne pensi.

Il Pulci invoca la Trinitá e la Vergine come i predicatori:

> In principio era il Verbo appresso a Dio,
> Ed era Iddio il Verbo, e il Verbo lui;
> Quest'era nel principio, al parer mio,
> E nulla si può far sanza costui.

È il principio del Vangelo. Ma ponete mente al modo di dire, alle idee accessorie:

> Quest'era nel principio, al parer mio,

verso che viene inteso subito a rovescio:

> E nulla si può far sanza costui.

Allude a' predicatori; ponete mente al « costui ».

In un altro luogo, mette in caricatura quel miscuglio d' italiano e di latino e quegli argomenti e quegli *ergo* di cui si servivano i predicatori:

> Forse saremmo ognuno maomettisti,
> *Ergo, Carole, in tempore venisti.*

Uno dei modi co' quali suole giungere alla caricatura, è il presentare seriamente un' idea e poi terminare con un verso scherzoso.

Quando Orlando è moribondo, gli apparisce un Angelo che lo loda e gli descrive il paradiso e finisce per dirgli: — Ti darò due notizie: Morgante col suo battaglio è in Paradiso; Margutte sta in Inferno; e, come ha sempre riso in vita, cosí ride sempre anche in Inferno —.

Cosí descrive Rinaldo, che vuol convertire un pagano:

E disse d'uno, e tre, e Padre, e Verbo
E lo Spirito santo poi incarnato,
E disse di Gioseffo e di Maria,
E fece un lago di teologia.

Finalmente, ecco un brano anche piú comico. Ulivieri espone il catechismo; ma Meridiana, impaziente, gli rompe le parole in bocca:

— Piú non ti rispondo —;
E fu contenta che la battezzassi;
E dopo questo vennono alla cresima,
Tanto che infine e' ruppon la quaresima.

Malgrado tutte queste precauzioni, Domenicani e Francescani tuonavano contro lui dal pergamo, e questo stato di combattimento si rivela sulla fine del poema:

Sempre i Giusti son primi i lacerati.
Io non vo' ragionar piú de la fede;
Ch' io me ne vo' poi in bocca a questi frati,
Dove vanno anche spesso le lamprede.

Mentre si scusa, dá loro una botta :

E certi scioperon pinzocherati
Rapportano: — Il tal disse, il tal non crede —.
. . . .
E se pur vane cose un tempo scrissi,
Contra hypocritas tantum, pater, dissi.

Non in pergamo adunque, non in panca
Riprendi il peccator; ma quando siedi
Ne la tua cameretta, s' e' pur manca.
Salite colassú col piombo a' piedi;
La fede mia come la tua è bianca;
E farotti vantaggio anche due Credi.
Predicate e spianate l' Evangelio
Colla dottrina del vostro Aurelio.
E se alcun susurrone è che v' imbocchi,
Palpate come Toma, vi ricordo,
E giudicate alle man, non agli occhi,
Come dice la favola del tordo;
E non sia ignun piú ardito che mi tocchi,
Ch' io toccherò poi forse un monacordo,
Ch' io troverò la solfa e' suoi vestigi;
Io dico tanto a' neri, quanto a' bigi.
Vostri argomenti e vostri sillogismi,
Tanti maestri, tanti bacalari,
Non faranno con loica o sofismi,
Ch'alfin sien dolci i miei lupini amari.

* * *

V'ho parlato nell'ultima lezione di un lato accessorio del poema del Pulci: del lato religioso; ora entreremo nell'essenza propria del poema.

V' è un dramma di Shakespeare che s' intitola: *Molto chiasso per niente (Much ado about nothing)*, e questo titolo basta a spiegarvi il concetto comico del dramma. Quando le cause e gli effetti sono posti in una razionale concatenazione, allora l'ordito è serio: l'ordito, non il racconto, giacché il racconto può essere ridicolo intrinsecamente anche con una seria tessitura. Ma quando c' è disproporzione fra le cause e gli effetti, nasce prepotente il riso, non dalla natura dei fatti, ma dal modo con cui sono orditi.

Uno degli effetti comici di cui Voltaire ha fatto maggior uso, è il mostrar come da cause minime e futili sgorghino effetti importanti: questo è l'effetto comico de' fatti, l' ironia della vita.

Quando poi cause serie, che parevano dover produrre il commovimento dell'universo, riescono ad effetti minimi, abbiamo nell'ordito l'effetto comico.

Nel Pulci vediamo addensarsi de' nugoloni scuri scuri, che minacciano una bufera terribile e poi si risolvono in acquerella minuta. Basta questo a costituire il comico dell'ordito. Eppure voi non ridete di questa disproporzione. Quando vedete che minacce di guerre interminabili, capaci di empiere da' quaranta a' cinquanta canti, danno in un nulla, non ridete. L'ordito è per sua natura ridicolo ed il riso non ne è l'effetto; la materia è comica e non produce il suo effetto estetico.

Se uno dice sciocchezze con intenzione comica, ridete non di lui, ma di quel che dice, ed esclamate: — È un buffone di spirito —. Ma, se uno dice sciocchezze per sciocchezza, voi ridete di lui, non di quello che ha detto. Questo è il caso del Pulci, che non ha vera e profonda coscienza del suo scopo. Se fa un ordito ridicolo, è per insufficienza, perché gli manca forza sintetica. Come un'avventura gli si presenta, non sapendo variarla, la scrive, se ne sbriga e passa ad un'altra. Non raggiunge l'effetto comico, perché non ha arte sufficiente da arricchire e sviluppare un'avventura. L'ordito del Pulci è ridicolo in sé stesso, quindi è ridicolo mancato. Ma rimangono i fatti; questi ponno essere ridicoli e mostrarci un uomo di spirito.

La sola chiave secreta, che fa camminare l'orologio di questo poema, è Gano. È il solo attore. Se Orlando parte, se gli altri ne vanno in traccia, se Calavrione, Erminione, Antea vengono a Parigi, è tutto opera sua. Vediamo se il Pulci lo ha saputo ben concepire.

Gano è naturalmente odioso, disgustoso: per fini personali e turpi, non indietreggia innanzi a ciò che v'ha di piú esecrabile; è quindi essenzialmente prosaico. Come potrebbe destare interesse estetico in un poema serio? Coprendo ciò che v'ha di odioso e prosaico in lui, con l'attribuirgli intelligenza e fermezza di carattere, conoscenza delle passioni e de' caratteri degli uomini; sicché, quantunque egli fosse debole e gli altri forti, ne facesse de' burattini inconsci. Questo uomo sarebbe sublime; ma è im-

possibile in un poema comico come quello del Pulci. Bisogna dunque farne un personaggio che faccia ridere: il riso purificherá ciò che ha in sé d'odioso. Invece di avere un' intelligenza superiore, avrá furberia e malizia: sará una volpe, che ci fará ridere non solo per le sue azioni in sé, ma ancora per gli equivoci ed effetti che ne nasceranno. Ha saputo il Pulci dargli sufficiente furberia e malizia? No. La gran malizia di Gano è lo scriver lettere. Lo stesso grossolano meccanismo produce piú volte gli stessi effetti. Non desta né ammirazione per la sua grandezza ed intelligenza, né riso per la sua malizia e furberia; è odioso, disgustoso, prosaico, una sconciatura.

Ma, se è cosí sciocco, come può far ballare gli altri? Gli altri sono ancora piú sciocchi. Carlomagno è vieppiú imbecille che Gano non sia sciocco: Carlomagno, motore nominale del mondo, di cui Gano è il motore effettivo. Pulci dice, al principio del suo poema, d'averlo impreso per ritrarre degnamente Carlomagno, stato fin allora mal ritratto. Che ne ha fatto? Un vecchio rimbambito, imbecille, senza iniziativa, senza forza; una girandola mossa or dalle menzogne di Gano or dalle insolenze de' Paladini. Se il Pulci avesse avuta una intenzione comica come Cervantes, avrebbe potuto fare una magnifica caricatura di quegli imperatori di cartastraccia che, credendo governare, son governati dai servi dei loro servi. Ma invece arrossisce di ridicoleggiarlo. Non vuol mai mancare di rispetto alla corona imperiale. Non ha il coraggio del suo concetto. Carlomagno viene detronizzato da Rinaldo e si rimpiatta sotto la gonnella d'Alda la bella. Questo fatto ridicolissimo in sostanza è da lui accennato in due versi.

Il personaggio rimane strozzato per mancanza di coraggio, fra il Carlomagno della tradizione e l' ideale suo.

Se questi due rimangono prosaici che ne sará degli altri? Che cos' è il mondo, messo in moto da loro?

Negli antichi poemi romanzeschi il pagano è posto in antitesi col cristiano. I primi scrittori veggono ne' musulmani qualche cosa d' inferiore a cani, fuori dell'umanitá: gran forza fisica (che però soggiace alle forze ragionevoli dei cristiani), congiunta a slealtá, malafede, a compiuta assenza di senso morale. Ma

quando il poeta non ha lo stesso interesse per la fede accade un gran cambiamento; fra il cristiano ed il pagano rimane una differenza di civiltá. I pagani sono la barbarie, i cristiani la civiltá; fra questi si trovano forze spirituali, cortesia; fra quelli barbarie, rozzezza.

Ecco i due punti di vista sotto i quali ponno concepirsi i pagani. Ma anche qui il Pulci porta la sua leggerezza ordinaria; ha cancellata ogni differenza, ha distrutta l'antitesi. Non solo i pagani non sono inferiori, ma sono spesso piú gentili, cortesi, e fededegni dei cristiani. I Paladini, viaggianti in Pagania, sembrano assassini e ladroni, che s' intrudono in casa dei re pagani per commetter cattive azioni, grazie alla troppa bontá di quelli. Calavrione, Erminione sono uomini ragionevoli, che credono di aver ragione; e convinti d'aver torto, si ritirano.

Ma, se non ha creato un elemento cristiano differente dall'elemento pagano, ha almeno data una fisionomia distinta a ciascun pagano? Ne ha egli fatto degli individui spiccati e distinti, facoltá massima del poeta? Se non ha facoltá inventiva, ha facoltá creativa?

Vi ho analizzato il poema: avete visto tutti agire, e vi siete potuti accorgere che non hanno nulla di caratteristico. Calavrione ed Erminione, Meridiana ed Antea potranno differire nel nome e nelle avventure: ma al poeta è mancata tanta fantasia da imprimer loro un marchio distintivo. Quindi, mentre gli altri nostri sommi poeti hanno tramandato alcuni personaggi fino a noi, nessuno fra quelli del Pulci è diventato popolare. Sono semplici nomi.

Le donne le quali, cosa notabile, sono tutte pagane sono cinque: le due amanti di Ulivieri, Forisena e Meridiana, le due amanti di Rinaldo, Luciana ed Antea, l'amante d'Orlando, Chiariella. Se non ve ne avessi detti i nomi, ve ne sareste ricordati? Non hanno né fisionomia particolare che le distingua fra loro, né fisionomia generale che le distingua dagli uomini. Non hanno nessuna ricchezza interiore, non potete analizzarle. Sono esseri immediati, che operano istintivamente come animali, senza previdenza, senza combattimento interno, senza lotta o contrasto, deficienti d'ogni senso morale; non solo non sono una

poetica, ma neppure una persona umana. Tutto manca; anche l'elemento donnesco, grazia, dolcezza.

Chiariella, figlia dell'Amostante di Persia, tradisce la patria, che viene soggiogata, il padre, che viene ucciso. Quanti elementi contradittori da ritrarre! Che lotta fra il suo senso morale e la sua passione! Se volete rappresentarla destituita di senso morale, resta la passione, istintiva, animalesca, per Orlando, che la induce, senza sospetto di far male, a tradire il padre. Il Pulci si contenta di dir la cosa in due versi; non c' è né sviluppo passionale né sviluppo morale.

A raccontare la catastrofe di Forisena impiega quattro versi:

> E la condusse quel bendato arcieri
> Per veder quanto Olivier può discosto
> A un balcone; e l'arco poi disserra,
> Tanto che questa si gettava a terra.

Rappresenta crudamente, senza sviluppi, senza significazione: tira giú. È negato a rappresentar donne.

All'elemento pagano appartengono i giganti. Ove i pagani rappresentano uno stato di civiltá inferiore, i giganti rappresentano la barbarie ultima. Non solo la loro forma esterna, ma l' interno loro è piú animalesco che umano. Sono stupide masse di carne, che, considerati seriamente riguardo agli effetti, possono essere seri e sublimi, come il fulmine, il tremuoto, un monte che si scoscenda.

Ma qui i giganti sono comici. Dov' è il comico de' giganti? Se uno di noi, piccioli omicciattoli moderni, fosse posto presso un gigante, questi lo soverchierebbe, lo atterrirebbe, non avrebbe agio e pacatezza per ben considerarlo. Ma supponetelo incatenato, che possiate considerarlo al sicuro: allora rifulgerá tutta la differenza fra lo spirito e la materia, fra il civile ed il barbaro; potete incrocicchiar le braccia e sorridere di quella forma ridicola, e della vostra superioritá intellettuale.

In questa disposizione Pulci ci rappresenta il gigante. Ha egli saputo renderli ridicoli? Egli non ne ha afferrato che la su-

perficie esterna, ed anche qui è poco felice. Uno de' ridicoli del gigante è il mostruoso, le proporzioni del suo corpo contrarie al principio razionale d'armonia. Ma bisogna sapere unire le qualitá mostruose sí che eccitino il riso. Se le unite a caso, avrete un accozzamento di parti strane da cui non uscirá il grottesco. Quando il mostruoso non è spinto fino al ridicolo, rimane come mostruoso e l'elemento comico è distrutto.

Ecco come descrive un gigante che va incontro a Rinaldo:

> Egli avea il capo che parea d'un orso,
> Piloso e fiero; e' denti come zanne,
> Da spiccar netto d'ogni pietra un morso;
> La lingua tutta scagliosa, e le canne;
> Un occhio avea nel petto a mezzo il torso,
> Ch'era di fuoco, e largo ben due spanne;
> La barba tutta arricciata e' capegli;
> Gli orecchi parean d'asino a vedegli.
>
> Le braccia lunghe, setolute e strane,
> E 'l petto e 'l corpo piloso era tutto;
> Avea gli unghion ne' piedi e nelle mane,
> Che non portava i zoccol per l'asciutto,
> Ma ignudo o scalzo, abbaia com' un cane:
> Mai non si vide un mostro cosí brutto:
> E in man portava un gran baston di sorbo,
> Tutto arsicciato, e nero com'un corbo.

L'autore ha fatto un ritratto mostruoso, non grottesco perché non v' è intenzione comica.

Dal lato pagano, dunque, mancanza assoluta di fantasia. Restano i cristiani, che, tolte le molte comparse, si riducono a sei: Dudone e Ricciardetto, Astolfo ed Ulivieri, Orlando e Rinaldo. I due primi sono poco piú che mere comparse; il terzo e il quarto sono abbozzi. Astolfo, quando apparisce, sembra destinato ad essere il buffone del poema: è valoroso, ma non tanto da non cadere talora di cavallo; è bravo, affezionato, allegro. Conduce alcuni prigioni in una badia, e vuole che il priore li impicchi. I monaci fanno il vezzoso; ma egli prende una mazza,

e quelli si mettono ad impiccar con tanta destrezza che ci parevano nati. Ma, dopo questo, cade ne' personaggi secondari, e non se ne parla piú. Ulivieri sembra dover essere il suo successore. S' innamora di Meridiana, ed è scavalcato da Manfredonio, e bastonato da un gigante in sua presenza. Corre per soccorrerla, ma Ricciardetto è piú pronto; ond'egli le dice:

> Disse: — Io venivo ben per darti aiuto,
> Ma le schiere passar non ho potuto —.

Ma queste velleitá di buffoneria passano presto, e sparisce anche lui.

Orlando, che sarebbe l'eroe in un poema serio, rimane qui, per la sua serietá, senza interesse.

Rinaldo è il piú vivo: in lui ci è una vera creazione. È un misto di guerresco, cavalleresco e lazzaronesco, capace di fare un tradimento, di uccidere una madre coi figli e di rinunziare alla corona di Francia per ricercare Orlando. Quest'antitesi dá tutta l'attrattiva al suo carattere. Ecco una scena in cui è mirabilmente spiegato questo misto di lazzaronesco e d'eroico. Era giunto in una badia, occupata da un gigante per nome Brunoro, che lo invita a colezione.

> Rinaldo cominciava a piluccare
> E trassesi di testa allor l'elmetto;
> Ma Ulivier non sel volle cavare,
> Cosí Dodon, che stavon con sospetto:
> Perché Brunor, veggendogli imbeccare
> Per la visiera, guardava a diletto,
> E comandava a un di sua famiglia,
> Ch' a' lor destrier si traessi la briglia.
> E fece dar lor biada e roba assai,
> Dicendo: — Questi pagheran lo scotto,
> O l'arme lasceran con molti guai;
> Non mangeran cosí a bertolotto —.
> Dicea Rinaldo: — Alla barba l'arai —.
> E cominciò a mangiar com'un arlotto.....

Il famiglio del gigante governa il cavallo di Dudone e quello di Ulivieri; ma, quando giunge a Baiardo, il fiero cavallo lo prende con la bocca e ne fa strazio:

Disse Rinaldo: — Appiccata è la guerra;
Lo scotto pagherai tu, mi cred' io;
Vedi che spesso il disegno altrui erra —.

. . . .

Rinaldo l'ebbe alla fine in dispetto,
Però che diluviava a maraviglia,
E cadegli la broda giú pel petto;
Guardò piú volte, e torceva le ciglia.
Poi disse: — Saracin, per Macometto,
Che tu sei porco, o bestia che 'l somiglia!
Io ti prometto, s' tu non te ne vai,
Farò tal giuoco che tu piangerai —.
Disse il pagan: — Tu debb'esser un matto,
Poiché di casa mia mi vuoi cacciare —.
Disse Rinaldo: — Tu vedrai bell'atto! —.
Il Saracin non se ne vuole andare,
E nel paiuol si tuffava allo imbratto.
Rinaldo non poté piú comportare;
Il guanto si mettea nella man destra,
Tal che gli fece smaltir la minestra,
Ché gli appiccò in sul capo una sorba,
Che, com' e' fussi una noce, lo schiaccia;
Non bisognò che con man vi si forba,
E morto nel paiuol quasi lo caccia...

. . . .

Disse Rinaldo: — Come san costoro,
Non vo' mai noia, quand' i' sono a desco,
E sto come 'l caval sempre in cagnesco.
Venne a mangiar qua uno; io lo pregai
Che se n'andassi, e' non curò 'l mio dire;
Mangiato non parea che avesse mai,
Ed ogni cosa faceva sparire.

> Le frutte dopo al mangiar gli donai,
> Perché il convito s'avessi a fornire —.
> E, mentre che dicea questo al pagano,
> Frusberta sanguinosa tenea in mano.

Quest'ultimo movimento vi presenta un misto di plebeo, proprio a lui, e di nobile. La vita di Rinaldo è in questo contrasto.

Ma Pulci non è ricco, non ha tutte le corde del comico; possiede solo il comico plebeo, basso, buffonesco, triviale. Quindi il suo personaggio principale non è Rinaldo, che conserva sempre una certa nobiltá, ma Morgante.

* * *

Nell'esame di tutti gli elementi del *Morgante*, ho espressamente messo da canto il soprannaturale, che sta da sé. Il soprannaturale è il principio movente di tutti i poemi epici e cavallereschi; giacché un poema, sia epico, sia comico, ha per condizione il maraviglioso, vale a dire una successione di fatti che non stia in rapporto coll'ordine volgare degli avvenimenti, con la *plate réalité*. Vi è dunque in lui il germe del sublime e del ridicolo, giacché il sublime quando non gli si ha piú fede divien ridicolo.

Difficilissimo è a rappresentarsi il maraviglioso, giacché dev'esser una cosa di sopra dell'ordine naturale e dev'essere creduta dal narratore; ove il rappresentatore non vi creda, il sublime si trasforma irresistibilmente nel ridicolo. Mettete il caso che vi si parli d'un miracolo; ove lo crediate, voi ammirate e v' innalzate al di sopra dell'ordine logico e scientifico; ove non ci crediate la sola narrazione del miracolo in sé basterá per renderlo ridicolo.

Di che natura è il maraviglioso del Pulci, sia naturale sia soprannaturale? Non è serio, ma buffonesco. Un gigante arrandella Rinaldo e poi si rintana in una buca. Rinaldo con un

fendente spacca il sasso ed il gigante, come un sarto un panno, e « sciocco è chi nol crede ». Evidentemente, il Pulci si ride del fatto; ma, quand'anche ci credesse, il fatto sarebbe sempre ridicolo per voi. La base è crollata.

Orlando, adirato contro il gigante Grandonio, uccisore di Sansonetto, con un colpo spacca lui e il cavallo e un palmo di macigno. Questo è il maraviglioso subiettivamente buffonesco, ché né il lettore né lo scrittore credono quelle esagerazioni. Ma basta questo e basta di esagerare? È facile il far ridere con buffonerie. Dov' è il serio di questo maraviglioso? Il Pulci l'ha saputo comprendere?

Ne' popoli primitivi la facoltá piú svolta è l' immaginazione; questa si attenua a misura che la civiltá progredisce; agli uomini d' immaginazione succedono gli uomini d'azione. Il fondamento dell' immaginazione è la conoscenza che abbiamo di molte cose cui non può giungere la nostra potenza, la coscienza di esser nature finite, la coscienza del finito. Io formerò un desiderio, ma ne scorgerò subito il ridicolo, ravvisandone l' impossibilitá. L'uomo, creatura sottoposta ad alcune leggi dello spazio e del tempo, ha sempre cercato di lottar contro di esse. Quando è rozzo, non potendo voler seriamente sopprimere quel limite con la scienza, lo sopprime con la fantasia; è tanto piú sognatore quanto meno operoso. Anche adesso, gli orientali e gl' italiani meridionali sono fantastici; e lavorano di fantasia, perché non hanno conoscenza e pratica sufficiente del reale. Quindi l'epopea è il grande ideale de' popoli primitivi. Per mezzo degli angeli, de' demoni, dei maghi e della magia, tutti i limiti sono soppressi senza bisogno della scienza. La parte seria del maraviglioso è quando l' immaginazione è presaga od indovina della scienza, o quando lo descrive con tanto calore da mostrare un prepotente bisogno di rompere questi limiti e di spaziare in campi piú liberi.

Il Pulci fra gli altri ingredienti del suo poema ha la magia; si è egli alzato a quest'altezza? Mostra di sentir bisogni piú nobili delle consuete buffonerie? La magia occupa nel *Morgante*

un posto ristrettissimo; il solo mago è Malagigi, ed a tre riduconsi le sue prodezze. La prima è il privar Creonta dell' invulnerabilitá. Tradizione grossolana, grossolanamente riprodotta. La seconda è un cambiamento di spade e di cavalli fra Rinaldo ed Orlando: altra buffoneria senza scopo. Ma nella terza impresa di Malagigi il Pulci si è abbattuto in un' invenzione ch' è la sola rimasta, specialmente perché il Tasso s' è degnato d' impadronirsene. Mentre si prepara la battaglia di Roncisvalle, Malagigi, ricorrendo ai mezzi magici per richiamare Rinaldo e Ricciardetto che stavano in Egitto, spaccia loro Astarotte e Farfarello, perché possano giungere a tempo. È l'episodio di Armida e Rinaldo. Ma, mentre nel Tasso tutto è serio, nel Pulci rinvieni un misto di scherzoso e di serio. Per trasportare rapidamente Carlo ed Ubaldo alle Isole fortunate, Tasso ha immaginato una vela d'oro incantata: arditezza d' immaginazione che i piroscafi hanno in certo modo realizzata. Il Pulci fa entrare Farfarello ed Astarotte nelle visceri de' due cavalli, che, indemoniati, saltano oceani e fiumi: v' è del grottesco. Giunti allo stretto di Gibilterra, Rinaldo domanda ragione delle colonne d' Ercole ad Astarotte; e nasce una di quelle arditezze dell' immaginazione che il Tasso ha imitato, facendo però il profeta a buon mercato. Qui troviamo ottave stupende, che paiono scritte dopo la scoverta dell'America, mentre in realtá furono scritte cinquant'anni prima di Colombo che realizzò la bizzarria del Pulci.

— Sappi che questa opinione è vana,
Perché piú oltre navicar si puote,
Però che l'acqua in ogni parte è piana,
Benché la terra abbi forma di ruote.
Era piú grossa allor la gente umana,
Tal che potrebbe arrossirne le gote
Ercule ancor d'aver posti que' segni,
Perché piú oltre passeranno i legni.

E puossi andar giú nell'altro emisperio,
Però che al centro ogni cosa reprime;
Sí che la terra per divin misterio
Sospesa sta fra le stelle sublime,

E lá giú son cittá, castella e imperio;
Ma nol conobbon quelle gente prime:
Vedi che il sol di camminar s'affretta,
Dove io ti dico che lá giú s'aspetta.
E come un segno surge in Oriente,
Un altro cade con mirabil arte,
Come si vede qua nell'Occidente,
Però che 'l ciel giustamente comparte.
Antipodi appellata è quella gente;
Adora il sole, e Iuppiter e Marte:
E piante e animal come voi hanno,
E spesso insieme gran battaglie fanno —.

Rinaldo domanda se tutte quelle genti pagane debbano esser dannate. Astarotte risponde che ponno salvarsi, dipendendo la salvazione non dal dogma ma dalle opere.

Vi è, in quest'espressione dei princípi di tolleranza, qualche cosa di serio, che fu confermato dal movimento storico.

Quest'episodio non solo è notabile per questi due punti, ma perché è il migliore del poema: vi sono caratteri. Rinaldo e Ricciardetto saltano entrambi; ma l'autore ha saputo mettere gradazioni fra loro per modo che abbiano fisonomie particolari. Rinaldo è sublimato dal sublime stesso del fatto; Ricciardetto ne è impacciato:

Come Baiardo alla riva fu presso,
Parve che tutto di fuoco sfavilli;
Poi prese un salto e in aer si fu messo,
Ma cosí alto non saltano i grilli;
E non è tempo di segnarsi adesso;
Ché non piace al demon nostri sigilli.
O potenzia del ciel, poi ch' a te piacque,
Maraviglia non fia saltar quest'acque!
Ricciardetto ebbe paura e ribrezzo,
Perché tanto alto si vide di botto,
Che si trovò con Farfarello al rezzo,
E dubitò, ché si vide il sol sotto,
Come se fussi tra 'l cielo e lui in mezzo;
E ricordossi d' Icaro del botto,

Per confidarsi alle incerate penne;
E con fatica alla sella s'attenne.
Rinaldo arebbe voluto in quel salto
Poter del sole aggiugnere alla chioma;
Ma non potea, ché si trova piú alto,
Perché quel giá sotto l'acqua giú toma.
Baiardo, quando e' cascò in sullo smalto,
Anche non parve la sua forza doma,
E poco cura il salto ch'egli ha fatto,
E cadde in terra lieve come un gatto.
Diceva Ricciardetto a Farfarello,
Com' e' giunse alla riva: — Io ti confesso,
Che questa volta io non son buon uccello,
Però che il sol non mi parea piú desso,
Quand' io mi vidi volar sopra quello;
Credo ch' io ero al Zodiaco appresso:
Troppo gran salto a questa volta fue:
Io non mi vanterei di farne piue —.
Il caval si sentí di Ricciardetto
In un modo anitrir che par che rida,
Perché quel diavol ne prese diletto
Delle parole che colui si fida;
E poi diceva: — Non aver sospetto,
O Ricciardetto: tu hai buona guida —.
Dicea Rinaldo: — Facciam questo patto,
Che in Roncisvalle si salti in un tratto —.
Rispose Ricciardetto: — Adagio un poco!
Volgi pur largo, Farfarello, a' canti;
Tu non ti curi come vada il giuoco,
O drento o fuor, poi te ne ridi e vanti.
Io sono ancor per la paura fioco,
E sento i sensi tremar tutti quanti,
E parmi i panni in capo aver rovesci,
E cader giú nell'acqua in bocca a' pesci —.

Quest'ultima ottava è una delle pochissime del Pulci che sia perfetta; vi è ricchezza. Né solo vi sono de' personaggi vivi ed operanti; ma vi è una creazione di maggior momento: quella de' due diavoli concepiti diversissimamente da' diavoli ante-

riori. Questi non hanno corna, né zampe, né ferocia; sono buoni compagni; contengono il germe del diavolo zoppo, cioè del diavolo affatto umanizzato.

Quando stanno per separarsi, Rinaldo dice ad Astarotte:

... — Astarotte, tu se' pure amico,
E io ti son veramente tenuto,
E tanto in veritá t'affermo e dico:
Se mai per grazia e' sará conceduto
Che il ciel rimuti il suo decreto antico,
Sua legge sua sentenzia o suo giudizio,
Ricorderommi d'un tal benefizio.
  Altro certo offerir non ti poss'ora;
L'anima chi la dié credo sua sia,
Il resto tutto sai convien che mora:
O sommo amore, o nuova cortesia! —
Vedi che forse ognun si crede ancora
Che questo verso del Petrarca sia,
Ed è giá tanto e' lo disse Rinaldo;
Ma chi non ruba, è chiamato rubaldo.
  Disse Astarotte: — Il buon volere accetto;
Per noi fien sempre perdute le chiavi.
Maestá lesa infinito è il difetto:
O felici cristian, voi par che lavi
Una lacrima sol col pugno al petto,
E dir: « Signor, *tibi soli peccavi!* ».
Noi peccammo una volta e in sempiterno
Rilegati siam tutti nello inferno —.

Chi penserebbe che qui parli il diavolo? È un uomo cortese, pieno di sensibilitá, che si congratula coi cristiani della loro fortuna.

Con maraviglia avete qui visto il Pulci elevarsi da quel terreno buffonesco che gli è ordinario; ma è un vecchio peccatore, e ricade finalmente sempre nell'ultime buffonerie. Cosa tanto piú sorprendente in quanto che vivea in una Corte coltissima. È un fenomeno curioso di quei tempi che la realtá sia piú bella dell'arte comica. La sola commedia era rimasta plebea e gros-

solana. Mentre nella vita reale si stava molto alla forma, e vi era sostenutezza, cortesia e que' riguardi che sollevano la buffoneria al grado d' ironia, l'arte comica divenne pura vile buffoneria; que' scrittori sembrano gente da taverna, ed oltrepassano qualunque misura o rispetto di forma. Ciò può spiegare perché, anche quando cerca di sollevarsi, il Pulci ricaschi sempre nel triviale.

Rinaldo e Ricciardetto, giunti in Ispagna, capitano a Saragozza. Rinaldo mostra voglia ad Astarotte di visitare l'antica sua innamorata Luciana; dimenticando Roncisvalle, entrano dunque invisibili nella stanza in cui pranzavano Luciana e la madre. La scena potrebbe riuscire spiritosa. Ma null'altro accade se non che il divoramento da parte di Rinaldo delle vivande poste innanzi a Luciana; finché uno starnuto di Ricciardetto non guasti e rompa lo scherzo: scherzo di bassa risma davvero.

Altro esempio. Marsilio, sul punto d'essere appiccato, richiede il battesimo: l'arcivescovo Turpino, che aveva domandato in grazia di fargli da boia, glielo ricusa, acciocché non possa salvarsi l'anima.

> Disse Turpin: — Tu mènti per la gola,
> Ribaldo, appunto qui t'aspettavo io —.

E Rinaldo soggiunge:

> — Sai che si dice cinque acque perdute:
> Con che si lava all'asino la testa;
> L'altra una cosa che infine pur pute;
> La terza è quella che in mar piove e resta;
> E dove gente tedesche son sute
> A mensa, sempre anche perduta è questa;
> La quinta è quella, ch' io mi perderei
> A battezzare o marrani o giudei.

Questo spiega la predilezione che l'autore dimostra per un personaggio che non appartiene regolarmente al poema, che ne

muore a metá, Morgante, essere accidentale che, dando il nome al libro, mostra l' intenzione di scendere al buffonesco ed al plebeo. Morgante è il tipo di tutti que' guerrieri. Tutti quanti, benché abbiano contee, ducati e ricchezze, non hanno né coltura né educazione: sono buffoni, e Morgante rappresenta l' idea tipica della buffoneria.

Né questo basta al Pulci; Morgante ha sempre alcune qualitá nobili. Ora il poeta gli ha posto accanto, come ultima punta della buffoneria, un compagno, Margutte, beone, mangione, mariuolo, millantatore, re de' buffoni volgari. Lo riunisce in due canti con Morgante e rappresenta in particolare tutta la loro natura.

* * *

V'ho detto che il centro del comico immaginato da Pulci è il Morgante. Il quale, posto mente alle proporzioni è una superfetazione, un dippiú; tolto il quale tutto andrebbe egualmente bene, ma che rivela il vero ideale comico dell'autore. Comparisce divertendosi con due suoi fratelli a scagliar pietre sovra una badia. Orlando, uccisi i due fratelli, picchia all'uscio di Morgante, mentre questi sognava d'esser allacciato da un serpente, d'aver chiamato piú volte Maometto infruttuosamente, e d'esser stato lasciato dal serpente appena aveva invocato Cristo. Saputo che Orlando era cristiano, gli chiede il battesimo. Ma questa conversione non cambia il suo carattere; l'essere morale rimane il medesimo; crede in Cristo perché lo crede piú potente di Maometto.

Chi è Morgante? Rassomiglia ad un uomo dell' infima classe, ad un facchino: ha gran forza fisica, e tutte le qualitá morali corrispondenti. Quelli che erano eroi, sono rimasti all'ultimo fondo, mentre la societá s' è sollevata al di sopra. Morgante ha tanta forza da portare un campanile. Ha una immensa audacia, ossia coscienza della propria forza; ed è un allegro compagnone. E finora non siamo ancora usciti dal facchino. A queste qualitá se ne unisce un'altra. È un essere immediato; quando sente esprime subito ciò che sente come lo sente, senza che il mondo

esterno possa modificarlo in nulla; mentre, per contrario, l'uomo civile spesso dissimula e talora anche simula.

Morgante è ruvido, stima tutto il mondo un fico. Se date una buona notizia ad un maleducato, gestisce, mugghia; se gliene date una cattiva, se gli dite cosa penosa o dolorosa vi risponde con un pugno. E cosí fannò appunto Morgante e gli eroi, di cui è simbolo. Quindi tutte le gradazioni comiche che possono trovarsi in una rissa, spariscono, passandosi subito a' fatti.

Questo è il ritratto di una societá barbara. Una prodigiosa forza fisica, con tutte le qualitá morali che ne scaturiscono, formano il fondo della societá omerica come della societá cavalleresca. Questo ritratto era in contrasto con la raffinatissima societá italiana, che non poteva che ridere di tutte quelle qualitá.

Il Pulci, mettendo in iscena Carlomagno, Rinaldo, Orlando, ha rispettato le tradizioni e non osa abbandonarsi allo spirito comico; è impacciato come chi, volendo ridere d'un altro, si trattenga per rispetto. Ma Morgante è il suo beniamino, il suo tipo, con lui si abbandona. Morgante è forte, e Pulci porta all'assurdo la sua forza; Morgante è audace, e Pulci spinge l'audacia di Morgante fino alla millanteria; Morgante è allegro, e l'allegria diviene una buffoneria da taverna.

Ecco uno de' fatti piú assurdi. Morgante si reca da Manfredonio per liberare Dudone: Manfredonio risponde con un rifiuto alle parole mansuete di Morgante, giurando per Macone di impiccare il suo prigioniero. Prima Morgante, sulle prime, pensa di dargli uno scapaccione, ma poi pensandovi meglio, afferra le corde della tenda, la svelle e se la pone addosso, e comincia a darsela a gambe. I soldati accorrono, e Morgante se ne sbriga a battagliate; ma frattanto, nell' interno di quella specie di bisaccia, accadeva un'altra battaglia fra Dudone e Manfredonio. Come invenzione, questo è un capolavoro di assurditá: il fatto è preso dagli antichi romanzi che lo raccontano seriamente, ma il Pulci vi ha aggiunto il combattimento nella tenda. Tutti i poeti posteriori hanno fatto poi a chi trovasse situazioni piú ridicole. Ariosto ha detto che alcuni, penetrati nello stomaco

d'una balena, vi vivessero per mesi. E pare che da questa caricatura della forza fisica abbia Rabelais preso l' idea di Pantagruel, il quale allaga con una orinata il campo nemico e fa da ombrello al suo esercito con la lingua lunga due miglia. Rabelais, passeggiando su quella lingua, entra nella bocca e nella gola di Pantagruel e vi trova montagne, pianure, cittá.

Alla forza fisica succede l'audacia, di cui la millanteria è la parte comica; ché l'audacia, accompagnata da una giusta coscienza delle proprie forze e del loro limite, è cosa seria, e si chiama orgoglio. Ma, quando non è accompagnata dalla coscienza del limite, si chiama vanitá e millanteria. Quando il forte si vanta del suo vigore come se fosse tutto, si vanta di far piú di quel che possa.

Pulci ha fatto di Morgante un millantatore. Una volta, fatta una gran bravura in presenza di Orlando, gli dice: — Se potessi andare nell' Inferno, scoderei Minos, farei un sorso di Flegetonte, un boccone di Flegias —. Oltre dell'esser ridicolmente forte e millantatore, Morgante è un uomo di taverna, un buon compagnone, che si abbandona spesso al suo buon umore ed ha bisogno di far ridere e di chi lo faccia ridere, con motti equivoci e bassi, doppi sensi di pessimo gusto. L'autore ha ben saputo ricavare quanto piú ridicolo poteva da quella sua prontezza e subitaneitá.

Morgante è un uomo mascherato sicché dal serio n'esca il grottesco, ma ha qualitá degne, bonarietá e lealtá. Non mena pugni che provocato; ben trattato, è buono e credulo, è un grosso fanciullone, ha qualitá che ritengono il comico ad una certa altezza. Un altro personaggio rappresenta il comico al di sotto di Morgante.

Il Pulci non ha saputo mai mettere in iscena bene i suoi personaggi; tranne Margutte, che il lettore indovina al primo apparire.

> Giunto Morgante un dí sur un crocicchio,
> Uscito d'una valle e d'un gran bosco,
> Vide venir di lunge per ispicchio
> Un uom che in volto parea tutto fosco.

Dette del capo del battaglio un picchio
In terra e disse: — Costui non conosco —;
E posesi a sedere in sur un sasso,
Tanto che questi capitoe al passo.
Morgante guata le sue membra tutte,
Piú e piú volte dal capo alle piante,
Che gli pareano strane, orride e brutte:
— Dimmi il tuo nome, dicea, viandante —.
Colui rispose: — Il mio nome è Margutte,
Ed ebbi voglia anch' io d'esser gigante,
Poi mi penti' quand' a mezzo fu' giunto;
Vedi che sette braccia sono appunto —.

Margutte non si spaventa né delle proporzioni né del battaglio di Morgante; ma lo squadra, gli si paragona e gli risponde mettendolo spiritosamente in burla. In effetti, malgrado un'apparente somiglianza, v'è una gran differenza tra' due: Morgante, il forte, ha bonarietá, lealtá, mansuetudine; Margutte, il debole, ha furberia, spirito e sviluppatissime qualitá spirituali. Morgante è quello che è e non lo sa, Margutte è quello che è e lo sa; Morgante fa ridere inconsciamente; Margutte cerca di far ridere, fa pompa di tutto quel comico e quel disgustoso per cui tocca quasi alla prosa: che ne fanno la palude nella quale stagna la concezione comica del Pulci.

Morgante gli chiede di che religione sia, e Margutte nella risposta mette spiritosamente in ridicolo i dommi religiosi:

— ...Io non credo piú al nero ch'all'azzurro,
Ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
E credo alcuna volta anche nel burro,
Nella cervogia e, quando io n'ho, nel mosto,
E molto piú nell'aspro che il mangurro;
Ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
E credo che sia salvo chi gli crede.
E credo nella torta e nel tortello,
L'una è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
Il vero paternostro è il fegatello,
E possono esser tre, e due, ed un solo —

Comparisce come un ghiottone che scherza sulle cose religiose, e questa satira indiretta è fatta spiritosamente, giacché c'è intenzione comica. E qui, fate di non frantendermi. Quando dico che il comico del Pulci è plebeo, buffonesco, non lo biasimo. Dio mio! non può biasimarsi ciò ch'era nello spirito del suo tempo. Noi uomini civili udendo o fiutando alcune cose, ci turiamo naso ed orecchie, ma studiando un autore, dobbiamo esaminarlo secondo lo spirito de' suoi tempi. Sia pure buffone e plebeo, ma, non si può mai, in nessun modo, venir dispensato dall'essere spiritoso. E fin qui troviamo spirito. Qualche volta è felice anche nel rappresentar la sua ghiottoneria, com' è dove tratta del modo di cucinare il migliaccio ed il fegatello. E bellissimi sono questi due versi sul fegatello:

> Che cosí verdemezzo come un fico
> Par che si strugga quando tu l'azzanni.

Dopo si presenta come mariuolo, come malandrino, come falsario, e, da ultimo, parla del bestemmiare, del corrompere, ecc., con tutti i vocaboli del tempo. Vi son cose imperfettissime, altre benissimo scritte.

Morgante trova in lui il suo simile: che, infatti, Margutte non è che Morgante imbruttito e reso ignobile. E si mettono in via insieme per raggiungere Orlando. I canti decimottavo e decimonono sono consacrati alle loro imprese. Ne trasceglierò una.

Affamati e sitibondi, giungono ad una fontana, alla quale dissetavasi un liocorno che Morgante uccide con una battagliata. Poi Morgante fa del fuoco, percuotendo col battaglio un macigno, mentre Margutte suppone della paglia. Ma, quando si è al mangiare, Margutte rimane digiuno, giacché Morgante fa sette bocconi per uno dei suoi. In questa scena spicca mirabilmente quanto v' è di comico fra loro. Margutte dice:

> — ...Per Dio, tu mangeresti una balena.
> Non è cotesta gola mai ristucca:
> Io ti vorrei per mio compagno avere
> Ad ogni cosa, eccetto ch'al tagliere —.

Disse Morgante: — Io vedeva la fame
In aria come un nugol d'acqua pregno;
E certo una balena colle squame
Arei mangiata sanza alcun ritegno,
O vero un liofante con l'ossame;
Io rido che tu vai leccando il legno —.
Disse Margutte: — S' tu ridi, ed io piango,
Che colla fame in corpo mi rimango —.

Qui la forma è perfetta. Dopo trovano un leone, custode d'una fanciulla prigioniera di due giganti. Ucciso il leone, mentre si trattengono con la fanciulla, sopravvengono i due giganti, de' quali l'uno porta seco un drago e l'altro un orso preso in caccia; e ne succede un parapiglia. Questa è una delle battaglie del Pulci, che destano piú interesse; la forma qui rasenta quasi l'eccellenza. Nelle altre si ripete, mostra sazietá; in questo combattimento entrano elementi nuovi: da una parte, c' è lotta tra Morgante e Sperante, dall'altra, Beltramo prende a bastonate Margutte, e si trovano alle prese la forza e la malizia. Tutto è rappresentato vivamente, ed il maraviglioso è intramezzato col ridicolo. Come saggio riporteremo l'ottava, dove è rappresentata la caduta di Morgante e Sperante, abbracciati insieme, in un burrone.

E si sentiva un romore, un fracasso,
Insin che son caduti in un burrone,
Come quando de' monti cade in basso
Qualche rovina o qualche gran cantone;
Non vi rimase né sterpo né sasso
Dove passò questo gran fastellone,
Che rimondorno insino alle vermene,
E dettono un gran picchio delle schiene.

È questo forse uno de' piú bei luoghi del Pulci, che ha meritato quindi d'esser imitato dal Boiardo e dall'Ariosto. Il primo ha imitato il combattimento fra Margutte e Beltramo; l'altro, il combattimento fra Morgante e Sperante. Ma mentre qui la lotta è seria, l'Ariosto rese ridicola quella fra Orlando e Rodomonte.

Dopo succedono altre avventure, in cui il Pulci si ripete. Mentre Margutte dorme, Morgante gli trae gli stivali e li nasconde. Svegliatosi, cercandoli, Margutte trova che una scimia se li misurava; dá in risa, e a forza di ridere finisce per scoppiare. Scorgete qualche cosa d' ironico in questo pensiero di far morir di risa chi aveva riso di tutto.

Morgante, dopo aver presa Babilonia col battaglio, s' imbarca coi Paladini, e mentre rompeva la schiena ad una balena col battaglio, un granchiolino lo ferisce al piede; egli ne sorride, ma dopo pochi giorni la ferita s' infiamma e si invelenisce, finché e' ne muore.

Tali sono i lineamenti di Margutte e di Morgante, soli personaggi di questo poema che ne abbiano de' determinati, che vivano. Nondimeno, sono obliati nella storia della poesia. Da che dipende che nulla sia sopravvissuto di questo poema? Dalla forma, che nelle arti è il *sine qua non*, senza di cui le piú belle concezioni rimangono scheletri. Il Pulci fra molte qualitá secondarie non possedeva l'eccellenza della forma.

* * *

Ricapitolando diremo che Pulci ha presi i fatti da piú autori, ma non ha saputo fonderli e concentrarli in un fatto generale e formarne un tutto di cui ogni invenzione fosse una parte; li ha aggregati, non fusi; non ha avuto neppure forza di organizzare queste parti staccate, sicché, prese per sé, diventassero interessanti punti poetici. Abbiamo visto che i suoi personaggi hanno un carattere torbido, incerto, o non hanno punto carattere: sono esseri morti. La vita manca e nell' insieme e nelle parti. Non ostante, trovammo tre personaggi: Morgante, Margutte e Rinaldo, degni di sopravvivere all'oblio generale del poema.

L'ordito, le invenzioni particolari, i caratteri, compresi questi tre, sono dimenticati perché manca la perfezione della forma. Un concetto frivolo può sperar di sopravvivere se ha eccellenza di forme; se invece un concetto importante n' è privo, potrá

vivere come filosofia o dottrina, ma come poesia cadrà nell'oblio.

Badate però ch' io non prendo la forma nel senso pedantesco, in cui è stata presa fino alla fine del secolo passato. Mi spiego. Ciò che prima colpisce è quanto è piú facile a percepirsi, le parole, il periodo; a queste si attacca da prima la critica, e queste ha chiamate « forma »; e, dicendo che in essa consiste la eccellenza della poesia, ha avanzata un'opinione erronea, che ha avuto conseguenze funeste anche sopra grandi ingegni.

Vi dirò parlando d'Ariosto in che consista l'eccellenza della forma: adesso basterá darvene un' idea generale.

Se voi considerate un oggetto co' sensi, cioè da osservatore e sperimentatore, conoscerete un fatto. Tutti veggono, pochi osservano; le facoltá date all'uomo sono inerti nella massa, e solo eminenti negli uomini d' ingegno. Se applicate di piú la vostra intelligenza a quel fatto, ordinandolo, coordinandolo e subordinandolo e considerandolo come parte d'una serie di fatti sottoposti a leggi, vi solleverete dal fatto all' idea, facendo un lavoro che dipende non dai sensi ma dall' intelligenza. Se poi noi ci concentriamo nell'oggetto presentatoci, per esempio una donna, ce ne innamoriamo, volendo dipingerlo, senza accorgercene, non restiamo nella realtá pura, togliamo, aggiungiamo, abbelliamo, lo vezzeggiamo, lo accarezziamo, lo facciamo quale vorremmo che fosse. Tutti hanno *fantasia*, tutti pizzicano del poeta, ma pochissimi hanno avuta in alto grado questa facoltá fantastica.

Non confondete queste tre serie di fatti: appunto dal confonderli è risultato che la critica, per secoli, non ha avuta coscienza del limite della poesia.

Se osservate co' sensi, avete il fatto; se osservate con l' intelligenza, avete l' idea; se osservate con la fantasia, avete il fantasma; l'oggetto come lo rappresenta il poeta, ha un nome distinto perché ha qualitá proprie. Quando il poeta ha innanzi a sé un fantasma, questo non è l' idea pura ma l' idea dotata da lui di sentimenti e forme, corpo spiritualizzato o spirito incarnato. La forma è la trasformazione dell' idea o del concetto in carattere poetico: la creazione del fantasma.

Pulci ha una mezza potenza: per lui l'oggetto rimane puro oggetto. Se fosse grande osservatore, conserverebbe qualche cosa d' interessante di sotto di questa aridità, come Balzac. Ma non è osservatore profondo ed originale, tanto da uscir da luoghi comuni. Trovato l'oggetto (e non ha inventiva, ma lo prende in qualche libro), ne riproduce la corteccia, non interessando né per quello che dice, né pel modo in cui lo dice.

Come non ha l'arte di creare, cosí non ha neppure quella di sviluppare e rappresentare ne' diversi periodi il fantasma. Creato il fantasma, subendone la presenza, vi obliate in lui che si muove, vive, sviluppasi; e lo rappresentate come si presenta alla vostra fantasia. L' immaginazione produce questo, da cui dipende il lavoro formativo, come dalla fantasia dipende il creativo. Ciò che fa il gran poeta, che solo ad esso appartiene, è la fantasia: l' immaginazione trovasi e ne' poeti secondari ed anche in chi non è poeta affatto. Se il Pulci non ha fantasia, ha egli almeno immaginazione? Può dipingere l'oggetto superficialmente e senza trasformarlo nella sua realtà? No, gli manca anche questa facoltà secondaria. I suoi soggetti rimangono aridi: rappresenta in qualche verso azioni che dovrebbero essere lunghissimamente esplicate. Non solo non trasforma l'oggetto, ma lo lascia gretto e grezzo senza lavorarlo, ciò che si chiama lasciarlo in tutta la sua aridità.

Avete mai viste statue egizie co' due piedi uniti insieme, con le due braccia legate al corpo, con una faccia senza fisonomia? Una statua greca ha invece mani piedi gesti e faccia, espressione: vive. Il Pulci ci presenta statue egizie. Calavrione ed Erminione sono statue egizie, minchioni corrono a Parigi, e minchioni tornano e restano puri nomi. « *Vox et praeterea nihil.* ».

Talora si sforza di colorire, e, chiamando in aiuto la propria memoria, dà gesti e moto ai suoi personaggi: ma gesti e moto inespressivi. Le braccia della statua sono sciolte ma non sa cosa farne.

Luciana, innamorata di Rinaldo, gli dà per ricordo un padiglione. Il Pulci impiega molte ottave a descrivere gli animali che

stavano nel giardino d'amore: ma li ha colti in un momento di commozione. Che ha fatto il Pulci? Ha aperto un'opera zoologica ed ha poi ammassati insieme i nomi di tutti quegli animali. Non v' è animale piú poetico dell'uccello; ecco come il Pulci ne parla:

> Il marin tordo, il bottaccio e 'l sassello,
> La merla nera e la merla acquaiola,
> Poi la tordella e 'l frusone e 'l fanello,
> E il lusignuol ch'ha sí dolce la gola,
> Il zigolo, il bravieri e il montanello,
> Avelia e capitorza e sepaiuola,
> Pincione e niteragno e pettirosso,
> Il raperugiol che mai intender posso.
> Quivi era la calandra e 'l calderino,
> Il monaco ch'è tutto rosso e nero,
> E 'l calenzuol dorato, e il lucherino,
> E l'ortolano e 'l beccafico vero;
> Insino al re de le siepe piccino,
> La cingallegra, il luí, il capinero,
> Pispola, codirosso e codilungo,
> E uno uccel che suol beccare il fungo.

E cosí séguita, per sette od otto ottave. Non ha il sentimento dell'arte.

Quando Ariosto descrive una bella donna, non ne descrive tutte le parti, ma il movimento che cattiva l'attenzione di chi la guarda. Ecco come descrive la figliuola del re di Frisia, quando Bireno se ne innamora:

> La damigella non passava ancora
> Quattordici anni, ed era bella e fresca,
> Come rosa che spunti allora allora
> Fuor de la buccia, e col sol nuovo cresca.

Quanto giudizio in questi particolari; ha saputo prendere le immagini che dovevano aver piú forza su Bireno. Cosí non dice

d'Olimpia che abbia il naso e i capelli ecc. cosí e cosí. Sappiamo che è bionda solo quando Bireno l'abbandona:

> E i capei d'oro a chiocca a chiocca straccia.

La forma è congiunta col sentimento.

Prendete invece Antea, la piú bella fra le donne del Pulci.

> E parevan di Danne i suoi crin d'oro,
> Ella pareva Venere nel volto:
> Gli occhi stelle eran de l'eterno coro,
> Del naso avea a Giunon l'esemplo tolto:
> La bocca e i denti d'un celeste avoro,
> E 'l mento tondo e fesso e ben raccolto;
> La bianca gola e l'una e l'altra spalla
> Si crederria che tolto avesse a Palla.
> E svelte e destre e spedite le braccia
> Aveva, lunga e candida la mana,
> Da potere sbarrar ben l'arco a caccia,
> Tanto che in questo somiglia Diana:
> Dunque ogni cosa par che si confaccia,
> Dunque non era questa donna umana:
> Nel petto larga quanto vuol misura,
> Proserpina parea ne la cintura.
> E Deiopeia pareva ne' fianchi,
> Da portare il turcasso e le quadrelle...

Tutto questo è goffo: Antea non esisteva innanzi a lui. Per descriverla, infilza sconnessamente tanti nomi mitologici. L' immaginazione lo serve male a rappresentar le forme; rappresenta ridicolmente anche quando vorrebbe esser serio.

Ha egli almeno immaginazione pe' sentimenti, tolta a prestito dalla sensibilitá? No: non ha cuore; è negato a quanto sa di serio. Abbondano nel poema le situazioni tenere ed affettuose: fanciulle rapite e liberate; giovanette che si gettano dalla finestra abbandonate dagli amanti, o tradiscono il padre; fratelli che si riconoscono. Se ne esce pel rotto della cuffia; o

volendo far l'affettuoso, mentre tenta di mascherarsi nel manto di Calliope, gli spuntano le corna del satiro e fa ridere a proprie spese.

Morgante domanda a Florinetta, che due giganti avevano rapita ed un leone custodiva, chi fosse. Momento drammatico e serissimo, che vi ricorda subito l' incontro d' Isabella con Orlando:

— ...Isabella son io, che figlia fui
Del re mal fortunato di Gallizia:
Ben dissi fui: ch'or non son piú di lui,
Ma di dolor, d'affanno e di mestizia:
Colpa d'amor; ch' io non saprei di cui
Dolermi piú, che de la sua nequizia:
Che dolcemente ne' princípi applaude,
E tesse di nascosto inganno e fraude... —

Ecco come risponde Florinetta:

— ...O padre, o madre, o fratelli, o sorelle,
O dolce amiche, o compagne, o parente;
O membra afflitte, lasse e meschinelle,
O vita trista, misera e dolente;
O mondo pazzo, o crude e fere stelle,
O destino aspro e 'ngiusto veramente;
O morte, refrigerio a l'aspra vita,
Perché non vieni a me? chi t'ha impedita?

È questa la mia patria dov' io nacqui?
È questo il mio palagio e 'l mio castello?
È questo il nido ov'alcun tempo giacqui?
È questo il padre e 'l mio dolce fratello?
È questo il popol dov' io tanto piacqui?
È questo il regno giusto, antico e bello?
È questo il porto de la mia salute?
È questo il premio d'ogni mia virtute?

Ove son or le mie purpuree veste?
Ove son or le gemme e le ricchezze?
Ove son or giá le notturne feste?
Ove son or le mie delicatezze?... —

Il povero Pulci è cosí innamorato di questa forma, ch'egli crede patetica, che la ripete sempre.

Ecco come Costanzo s' indirizza ad Orlando, che gli ha salvato la figliuola:

— Questo è colui che ti scampò da morte?
Questo è colui che t'ha dunque prosciolta?
Questo è colui ch'è tanto ardito e forte?
Questo è colui ch'agli altri fama ha tolta?
Questo è colui ch'allegra or la mia corte?
Questo è colui per cui non sei sepolta?
Questo è colui che uccise il fier gigante?
Questo è colui ch'è il gran signor d'Anglante?... —

Un'altra volta Rinaldo, dopo aver dato un colpo di lancia innocuo ad Antea, se le inginocchia e le fa una dichiarazione amorosa:

— ... Tu se' colei ch'ogni altra bella avanza:
Tu se' di nobiltá ricco tesoro:
Tu se' colei che mi dai sol baldanza:
Tu se' la luce dell'etterno coro:
Tu se' colei che m' hai dato speranza:
Tu se' colei perch' io sol vivo e moro:
Tu se' fontana d'ogni leggiadria:
Tu se' il mio cor, tu se' l'anima mia... —

Ecco come Orlando rimprovera Rinaldo per l'amore che aveva posto ad una pagana:

— ... Ov' è, Rinaldo, la tua gagliardia?
Ov' è, Rinaldo, il tuo sommo potere?
Ov' è, Rinaldo, il tuo senno di pria?
Ov' è, Rinaldo, il tuo antivedere?
Ov' è, Rinaldo, la tua fantasia?
Ov' è, Rinaldo, l'arme e 'l tuo destriere?
Ov' è, Rinaldo, la tua gloria e fama?
Ov' è, Rinaldo, il tuo core? alla dama.

Párti che 'l tempo sia conforme a questo?
Párti che 'l tempo sia da innamorarsi?
Párti che 'l tempo sia qui lungo o presto?
Párti che 'l tempo sia dover piú starsi?
Párti che 'l tempo sia tranquillo o infesto?
Párti che 'l tempo sia da motteggiarsi?
Párti che 'l tempo sia da dama o lancia?
Párti che 'l tempo sia d'andarne in Francia?
A questo modo il regno in pace aremo?
A questo modo acquisterai corona?
A questo modo Antea qui abbatteremo?
A questo modo andrem poi in Babillona?
A questo modo la fede alzeremo?
A questo modo or di te si ragiona?
A questo modo se' fatto discreto?
Misero a me! ch' io non sarò mai lieto! —

Al Pulci manca e la rappresentazione delle forme, e la rappresentazione delle azioni, e la rappresentazione de' sentimenti. Offre egli almeno qualche cosa d' importante: nelle minuzie, nel maneggio dell'ottava, nella scelta delle rime? nel saper adattare il linguaggio alle idee che vuole esprimere? Conosce la melodia e l'armonia?

Per lo piú, fa versi perché ha annunziato di voler far versi; per versi intende undici sillabe, con il debito numero d'accenti; e spesso tratta superbamente gli accenti.

Il verso è un fenomeno esterno, che deve supplire qualche cosa al pensiero, al sentimento, come la musica al libretto. Il Pulci non comprende né il verso né l'ottava rima, ch' è una sola idea sviluppata e circondata da circostanze accessorie; e che potrebbe chiamarsi il metro dell' immaginazione: ed infatti in ottava rima sono scritti tutti i poemi cavallereschi. I versi del Pulci sono staccati, e spesso anche scuciti. Manca spesso anche la connessione logica. Il soggetto cambia e ricambia secondo il bisogno della rima. Generalmente l'ottava non soggiace alle regole dell'armonia e della melodia: in qualche momento felice gliene scappa una bella. Anche per questa parte è mediocre e difettoso.

Che vivrá dunque di lui?

L'essere stato il primo che sentisse come la grande epopea del Medio evo se ne andasse in dissoluzione: e che sulla fine del secolo decimoquinto tentasse di abbattere con la caricatura i dommi della forza brutale, la fede ne' miracoli, tutta quella parte mistica. Non è riuscito a farlo in massa; è una caricatura sbagliata; nondimeno è riuscito nei particolari comici. Dovunque trova materia che gli si confaccia, è inarrivabile.

Vi è monotonia nel suo contenuto comico-buffonesco e nella forma, che si riduce a finger di parlare seriamente ed a scoprire poi l'intenzione ridicola col linguaggio sconveniente, co' paragoni sciocchi, con le idee ridicole che vi aggiunge. Cosí, finendo la descrizione d'una battaglia, dice che Orlando aveva fatta una gelatina. Cosí, per dare l'ultima pennellata alla bellezza d'Antea, dice che era tale « da fare spalancar sei paradisi ». È monotono: ma lo sa essere stupendamente. Ecco come parla Rinaldo, dopo liberato Astolfo, desideroso di uccidere Carlomagno:

> Dicea Rinaldo: — Ignun non mi dia impaccio:
> Io intendo a Carlo far quel ch' è dovere:
> Come vedete ch' io le man gli caccio
> Addosso, ognun da parte stia a vedere;
> La prima cosa il vo' pigliar pel braccio,
> E levarlo di sedia da sedere;
> Poi la corona di testa cavargli,
> E tutto il capo e la barba pelargli.
> E mettergli una mitera a bendoni,
> E 'n sul carro d'Astolfo farlo andare
> Per tutta la cittá, come i ladroni;
> E farlo tanto a Gano scorreggiare,
> Che sia segnato dal capo a' talloni;
> E l'uno e l'altro poi farò squartare;
> Ribaldo vecchio, rimbambito e pazzo! —

Tutto questo è naturale. Per queste due qualitá, merita un posto distinto.

Dovrei io essere piú severo di quello ch' e' sia stato per se stesso? Gl' Italiani sognavano allora un nuovo fiore della poesia

antica. Questo contemporaneo del Poliziano non s' illudeva. Era modesto, non vuole aver gente colta per uditori:

> Anzi non son prosuntuoso tanto,
> Quanto quel folle antico citarista,
> A cui tolse giá Apollo il vivo ammanto;
> Né tanto satir, quant' io paio in vista;
> Altri verrá con altro stile o canto,
> Con miglior cetra, e piú sovrano artista;
> Io mi starò tra faggi e tra bifulci,
> Che non disprezzin le muse del Pulci.
> Io me n'andrò colla barchetta mia,
> Quanto l'acqua comporta un piccol legno;
> E ciò ch' io penso colla fantasia,
> Di piacere ad ognuno è 'l mio disegno:
> Convien che varie cose al mondo sia,
> Come son vari volti e vario ingegno,
> E piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
> O diverse materie in prosa o in verso.
> Forse coloro ancor che leggeranno,
> Di questa tanto piccola favilla
> La mente con poca esca accenderanno
> De' monti o di Parnaso o di Sibilla;
> E de' miei fior come ape piglieranno
> I dotti, s'alcun dolce ne distilla:
> Il resto a molti pur dará diletto,
> E lo autore ancor fia benedetto.

Ha un presentimento d' ingegni maggiori che debbono compiere l'opera sua, di un risorgimento italiano; e depone la penna, compiaciuto di questi nuovi splendori.

IV

L' « ORLANDO INNAMORATO »

Il poema del Pulci fu stampato sei anni prima dell'*Orlando innamorato*; ma era giá noto da lunga pezza; da molti anni non si parlava d'altro: ché, quando in que' tempi usciva un libro di tal fatta, era accolto con somma attenzione. Scritto che aveva Pulci un canto e lettolo alla brigata della Tornabuoni, lo faceva girar manoscritto; sicché era giá popolare quando fu pubblicato. Ma se il popolo che legge senza intenzione estetica, che legge per divertirsi, accolse favorevolmente questo primo dei pochissimi libri popolari italiani, gli si scagliarono contro i preti, sí perché era in voce di miscredente e sí perché realmente mette la religione in ridicolo nel *Morgante*. Accanto a questi detrattori in nome del Vangelo sorsero detrattori in nome d'Aristotele e d'Omero: eruditi e pedanti. Vi ricorderete che gli scrittori di quel secolo vanno divisi in tre classi: i mestieranti, traduttori e raffazzonatori; gli uomini d' ingegno che perfezionavano la forma, ed i letterati provvisti d' ingegno creativo, che mettendo negli autori antichi e precedenti il modello inimitabile della poesia, non potevano concepire un tal poema, e dicevano: — Che razza di poema è mai questo, dove stanno non una ma tante azioni, ed episodi che non hanno che fare col subietto; nel quale, mentre dovrebb'essere quanto v' è di piú maestoso e solenne, trovi buffonerie ad ogni piè sospinto e riboboli tolti da Mercato vecchio. — Se il Pulci avesse avuta chiara intuizione di quanto voleva fare, avrebbe potuto rispon-

dere: — Qui è il mio merito: di aver fatta la caricatura del poema, di aver iniziato un movimento importante nelle lettere (ultimato da Ariosto, da Rabelais, da Cervantes) e di aver cooperato a distruggere l'epopea del Medio evo —. Ma Pulci non avea coscienza del suo lavoro, ed aveva le opinioni dei suoi critici. Quindi, terminando il poema, recita il *confiteor*, protestandosi assai contento ove venga accolto

tra faggi e tra bifulci
Che non disprezzin le muse del Pulci,

e sperando che un altro venga e compia le sue idee.

Che c'era da fare dopo il Pulci? Da ritener questa ironia del Medio evo e sollevarla a coscienza; e da elevar questo fondo ironico a perfezione di forma, sufficiente perché ne uscisse un lavoro artistico durabile. Giacché, chi fa un lavoro comico, non è esentato dalle condizioni serie dell'arte. La forma è necessaria tanto pel serio quanto pel ridicolo. Un pittore greco, concepito l' ideale d'una brutta vecchiaccia, la ritrasse con tanto studio e veritá che, vistola sulla tela, si pose a ridere cosí sconciamente da scoppiarne. Non avete il dritto di trascurar la forma e di dire: — Fo un abbozzo —: ci vuole la medesima perfezione artistica ovvero il lavoro rimane un abbozzo senza polpa.

Mentre il manoscritto del Pulci girava, sorgevano in Italia due poeti che si sforzavano di risolvere il problema non indovinato dal Pulci: Francesco Bello e Matteo Maria Boiardo. Francesco Bello, piú conosciuto sotto il nome del Cieco da Ferrara, ha pubblicato prima del Boiardo il suo poema intitolato *Mambriano*, oggi perfettamente obliato per la sua lingua barbara, per l'arido stile e l' insulso racconto. Il suo protagonista è il pagano Mambriano: non era questo il modo di rendere popolare un libro fra cristiani. Se avesse preceduto il Pulci, meriterebbe di esser citato come punto di partenza; essendogli posteriore, non ha importanza alcuna.

Ma, frattanto, un altro, con maggior merito e serietá, imprese un poema epico e ne fece lo scopo della propria vita.

Matteo Maria Boiardo non è un uomo volgare. Era conte, con vassalli, feudi e castelli, e dipendeva nominalmente dal duca di Ferrara. Boiardo non era obbligato, come Pulci, ad intrattener le brigate, a far da buffone; si degnava quando leggeva squarci del suo poema. Nacque in tempi in cui cominciava a non bastare l'esser conte, ma bisognava inoltre aver qualitá intellettuali e morali: credette che l'esser conte non bastasse: studiò e fu laureato in legge e filosofia; poi continuò da sé, traducendo dal greco, componendo in latino, sobbarcandosi a tutti quei lavori primordiali che assuefanno alla fatica ed alla perseveranza. Formatosi con questi studi, scrisse una commedia, capitoli e sonetti mediocri per l'esecuzione nulli pel concetto, e, finalmente, concepí l'*Orlando innamorato*.

Un poema epico è stimato come il piú alto monumento artistico d'un popolo. Gl' Italiani, nobilmente desiderosi d'emulare le letterature antiche, ne volevano uno; quindi lo sdegno contro il Pulci e quella critica che tormentò il Boiardo, l'Ariosto ed il Tasso. La stessa brama durò in Francia fino al secolo decimottavo, e fu per appagarla, che Voltaire scrisse l'*Enriade*.

Boiardo scelse la Cavalleria per subietto d'un poema serio. Ma evvi serietá in quel contenuto? In Italia, ve l'ho giá detto, era impossibile che ne avesse piú. Non poteva la Cavalleria aver nulla di serio, che, o come principio religioso, rappresentando la lotta fra il Maomettismo ed il Cristianesimo, o come istituzione politica. Il tempo delle Crociate era passato; il papato era screditato ed attaccato; le classi colte stavano in aperta opposizione; la Riforma rumoreggiava giá in aria. Se il Boiardo medesimo non era un miscredente, non era neppure sinceramente religioso, come Tasso: accettava la religione come un fatto di cui aveva perduto lo spirito: quindi benché la lotta in realtá sia fra maomettani e cristiani, avviene per la conquista d'un brando o la vendetta d'un padre, non per motivi pii. Mancano elementi religiosi, che costituiscano una forza interna. Non v' è neppure culto per la Cavalleria. Come conte, conosceva per filo e per segno tutte le usanze cavalleresche; ma ride delle sue invenzioni: cita Turpino come sicuro di

non essere creduto. Ha voluto rappresentare seriamente il trionfo della forza fisica, contro cui tutti, compreso lui, combattevano quando la stampa era inventata, e splendeva l'aurora della civiltá moderna. Fu condotto a ciò da un pregiudizio letterario: concepí il suo poema da pedante e per obbedire a pedanti.

Credette che, a trattar seriamente questo contenuto, bastasse dargli un abito serio, come se uno pretendesse di render serio Triboulet col mettergli un mantello filosofico. Cosí superficialmente concepí il suo poema; non contentandosi di fatti trovati, li volle inventare. Il poema, che non è ancor finito, consta di sessantanove canti tutti inventati da lui col fermo proposito di voler fare qualche cosa di serio, e sono tutti radicalmente ridicoli e buffoneschi.

Cerca di concepir seriamente l'ordito, in modo che i fatti non siano scuciti, ma entrino gli uni negli altri, e crede che il poema sia divenuto serio perché è ordito seriamente.

Le fila son ben ordite; gli episodi che vi getta in mezzo non vi stanno a gambe in aria come quelli del Pulci: hanno sempre uno scopo, o servono a ricreare o a variare o a spiegare avvenimenti futuri, talvolta sono introdotti con un' intenzione morale o filosofica. De' poi venire alla rappresentazione? non lascia i fatti e le invenzioni con facilitá come Pulci, ma cerca di sviscerarli. Se deve dipingere una giostra, vi dirá l'ordine delle sedie e quali personaggi vi sedessero, come vestiti, come armati. Spesso è tanto minuto da sembrare un autore moderno. Dovendo descrivere una battaglia, enumera le schiere, ve ne dice i capitani, determina l'ordine in cui si azzuffano, entra ne' piú minuti particolari che possano dare un' illusione di serietá. Mette gran cura nel colorito; se guardate le parti esterne, il suo poema vi sembrerá daddovero qualche cosa di serio. Eppure, non può darsi nulla di piú intimamente ridicolo. Valgano per esempio i sette primi canti, che possono considerarsi come introduzione al poema.

Comincia il poema con una festa: s'alza il sipario fra la gioia de' convitati ed il rumore de' bicchieri. Spagnuoli e fran-

cesi si preparano ad una giostra, data da Carlomagno. Quando ecco apparisce una giovanetta, bella tanto, che tutti, compreso Carlone, si scoloriscono in volto. È Angelica, venuta d' India per far prigioni tutti i Paladini. Ha condotto seco un suo fratello dall'armi incantate, dal cavallo veloce come il vento, con una lancia d'oro che abbatte quanti tocca e con un anello che rende invisibili; e si offre in isposa a chi le vincerá il fratello: chi però ne sará vinto, rimarrá suo prigione. Fino il vecchio Namo e Carlomagno vogliono esser primi: per conciliare le diverse pretensioni si sorteggiano i nomi. (Il Tasso ha imitato tutto questo; il principal merito del Boiardo è l' inventiva: l'Ariosto e il Tasso l' hanno saccheggiato). Astolfo esce pel primo: cavaliere ch' è agevolmente scavalcato, galante, lindo e pinto, millantatore e bravaccio. Gli succede Ferrauto, che, abbattuto con la lancia, cava la spada. Quattro giganti, difensori d'Angelica, accorrono per proteggere il giovinetto; Ferrauto li ammazza e si azzuffa col fratello di Angelica. Ma, grazie al-l' invulnerabilitá dell'uno ed all'armi fatate dell'altro, non si facevano gran male. Mentre si riposano stanchi, Ferrauto dice all'antagonista: — Perché vuoi ch' io t'uccida a forza? Dammi tua sorella —. Il giovane consentirebbe; ma, mentre Ferrauto era bruno, Angelica aveva caro un biondo. Si rinnova dunque la pugna; ma mentre Ferrauto, trafitto l'avversario, si reputava vincitore, sopravvengono Orlando, Ranaldo ed altri, co' quali gli è forza combattere; e frattanto Angelica, riponendosi l'anello in bocca, sparisce; ed i contendenti rimangono con le mosche in mano. Sopraggiunge un messaggiero che annunzia la venuta di Gradasso, re indiano, con un poderoso esercito per conquistare la spada d'Orlando, Durindana, ed il cavallo di Ranaldo, Baiardo. Ferrauto e Ranaldo vanno in Ispagna. Ranaldo duella con Gradasso, ed è rapito sovr'una barca fatata. Gradasso passa in Francia e fa prigioni tutti i Paladini e Carlo. Ma Astolfo, che ha trovato per caso la lancia fatata e ne ignora le qualitá, sfida Gradasso, che gli promette la restituzione de' suoi prigionieri ove sia vinto. Infatti li restituisce, e se ne torna in India.

Tutto qui è buffonesco: la guerra di Gradasso comincia per

uno scopo ridicolo, e termina ridicolmente. Gradasso, scavalcato dopo tante gradassate, da un buffone, è una profonda ironia della vita. L'avventura di Angelica, che, morto il fratello, sparisce, mediante l'anello, dalla vista de' cavalieri che si percuotono per lei, è ridevolissima. Ma, mentre il contenuto è buffonesco, quanta serietá e giudizio nella rappresentazione.

Comincia con una festa ed una giostra, per presentarvi e farvi conoscere i personaggi, anzi che agiscano. Né solo fate la loro conoscenza personale tra' bicchieri e tra' brindisi. Questi sette canti sono destinati a conoscere il personale del poema. Vi trovi Angelica e il suo contrapposto, Malagigi, che, rivaleggiando di magia, sono le due potenze soprannaturali del poema. Vi fa conoscere il terreno su cui accadranno gli avvenimenti, Francia e Spagna. Anche i particolari, gl' incidenti e gli accessori servono a qualche cosa, gettano i semi degli avvenimenti successivi. Ranaldo, che motteggia Gano nel banchetto, vi mostra la prima origine dell'odio fra le case di Maganza e Chiaromonte, ch' è una delle chiavi del poema. Tutto questo è fatto seriamente. Metteva gran cura alle piú minime cose. Soleva nella bella stagione ritirarsi a Scandiano, un suo castello, e li domandava il nome a ciascun suo vassallo, affinché potesse sceglierne di belli pe' suoi personaggi: in premio, la massima parte de' suoi nomi è rimasta popolare, tanto corrispondono bene alla natura de' personaggi. Una volta, rimase piú giorni scervellandosi, come un padre di famiglia, che debba battezzare il figliuolo, per trovare un nome ad un guerriero che fosse forte di membra, feroce e millantatore: trovatolo, ordinò che tutte le campane del castello suonassero a festa. « *Habemus pontificem!* ».

Pure, Boiardo ha avuto il maggior castigo possibile. Cinquant'anni dopo, un fiorentino bizzarro e spiritoso, avvedutosi della discrepanza fra il buffonesco del contenuto e la serietá della forma, ritenendo il primo cambiò la seconda. Aggiunse il colorito, cangiò qualche frase, alterò la fine di qualche episodio; e, con questi pochi tocchi, quella grave epopea è divenuta un poema buffonesco per eccellenza. E questa alterazione era

tanto nella natura delle cose che il poema del Boiardo è dimenticato e quello del Berni è rimasto.

Non dobbiamo esser ingiusti e disconoscer ch' egli sia l' inventore della piú parte dei fatti ricreati dall'Ariosto e dal Tasso. Esamineremo il suo poema seriamente, come egli l'aveva concepito.

* * *

Ne' sette canti compendiátivi v' ho presentata quasi un' introduzione al poema del Boiardo. Le due azioni, narrate, cominciano, continuano e finiscono col settimo canto: sicché il poema inaridirebbe sul bel principio ove venissero considerate come azioni integrali del poema; ma è una larga introduzione che ci fa conoscere i personaggi. Il poema sembra finito laddove veramente principia. Giacché, se Angelica non ha fatto materialmente prigioni i Paladini, li ha però fatti prigioni con gli occhi, con la bellezza; e, ritirandosi nel Cataio, non va sola, ma è seguita da' principali cavalieri di Francia e di Spagna. Dimentichiamo la Francia Parigi e Carlomagno, con cui era cominciato il poema; e l' interesse si concentra in Angelica e ne' cavalieri che la seguitano. Angelica è il vero centro d'azione.

Angelica, camminando con l'anello, cioè vedente non veduta, giunge al fonte di Merlino nella foresta d'Ardenna, dove erano due fontane incantate. Chi beve dell'una s' innamora, chi beve dell'altra disama la persona che amava, e Ranaldo assetato ed Angelica assetata giungono lá. Angelica s' innamora di Ranaldo, Ranaldo tramuta il suo amore in odio feroce. Angelica gli si scopre e gli dichiara il suo amore. Ranaldo la rifiuta. Essa torna nel Cataio, dove era Malagigi, da lei fatto prigione, e gli dá la libertá, a condizione che le procacci l'amore di Ranaldo. Malagigi torna in Francia; ma Ranaldo lo vuol piuttosto veder ritornare in prigione che far le voglie di Angelica. Malagigi fa prendere ad un demonio la forma di Gradasso, e fa ch'e' finga di fuggire innanzi a Ranaldo. Ranaldo gli tien dietro, e dietro lui salta in una barchetta incantata che lo conduce in un' isola dov'era Angelica, ch'egli schiva come un serpente, ri-

saltando nella barca da cui è condotto in un'altra isola, dove un mostro starebbe per divorarlo quando Angelica gli apparisce e gli dice: — Amami e ti salverò —. Ranaldo rifiuta; ma Angelica, non avendo cuore di farlo morire, uccide il dragone; Ranaldo fugge, e, dopo una strepitosa avventura, acquista Rabicano.

Ranaldo, che vorrebbe restarsene a Parigi, è condotto lontano lontano. Orlando, che vorrebbe tener dietro ad Angelica, cápita nel giardino di Dragontina: chi vi entrava, smemorava, e divenne Orlando, con molti altri guerrieri, schiavo di Dragontina.

Intanto, il centro d'azione, Angelica, perduta ogni speranza di acquistar Ranaldo, torna nel Cataio. Agricane, fortissimo re pagano, aveva radunato un potente esercito per impossessarsi di Angelica. Ma Sacripante, altro re pagano, che l'amava anch'egli, muove per liberarla con un esercito sotto Albracca.

Qui ha luogo la prima battaglia del poema. Le battaglie del Boiardo sono monotone: quest' infiniti eserciti sono la canaglia che un guerriero fa a pezzi e distrugge. Tutti questi combattimenti vanno a finire in un duello. Questa prima battaglia è famosa perché s'approssima piú d'ogni altra alla grandezza ariostesca. L'autore è fresco, Agricane e Sacripante s' incontrano. (Tasso ha imitato questo duello per fare quello fra Tancredi ed Argante.) Sacripante, destrissimo e provvisto d'un rapidissimo cavallo, Frontalatte, resiste per piú di sei ore ad Agricane; finché finalmente, ferito in piú luoghi, non si ritiri nelle camere di Angelica per farsi medicare. Agricane entra co' fuggiaschi in Albracca, e rimane solo chiuso nella cittá. (Ariosto ha imitato questo luogo, cambiando Agricane in Rodomonte ed Albracca in Parigi.) Vorrebbe ritirarsi, quando, sfondate le porte, entrano i suoi d'ogni parte nella cittá: Angelica, ormai indifesa, abbandona la fortezza, che le era rimasta, a Sacripante, e parte, cercando un nemico ad Agricane. Cápita nel giardino di Dragontina, provveduta dell'anello che la rendeva invisibile e distruggeva ogni incanto. Trova che Grifone ed Aquilante cantavano l'uno da basso e l'altro da soprano, Brandimarte che

fischiava. Orlando stava solo in disparte. Angelica gli pone l'anello in dito, sí ch'egli risensa. Dopo, rimettono l'anello a tutti i nove guerrieri, che, risensati, distruggono il giardino, si mettono in via dietro Angelica. Oltre Sacripante, nella fortezza d'Albracca era rimasto anche Truffaldino, uomo che non serbava fede a nessuno. Costui, pensando che Sacripante era ferito ed Angelica partita, imprigiona il suo compagno e manda ad offerir le chiavi della fortezza ad Agricane; il quale, da vero Fabrizio, le rifiuta, minacciando la forca a Truffaldino. Angelica ed i guerrieri giungono; ma fra loro e la fortezza erano due milioni d'uomini; si formano in battaglia, si slanciano, e, volere o non volere, fanno uno sdrucito nell'esercito nemico, e picchiano alle porte, che Truffaldino apre loro solo quando hanno giurato di difenderlo contro chi che sia.

Le proposizioni sono migliorate: l' interesse rinasce, perché rinasce l'opposizione. Agricane sfida Orlando; come l'uno è invulnerabile e l'altro provvisto d'arme incantate, la battaglia durerá a lungo, malgrado lo spesseggiar de' colpi. Ma il poeta comincia a stancarsi ed a ripetersi nelle battaglie. Mentre questi duellano, si vedono nugoli di polvere, s'odono nacchere e tamburi: è Galafrone, padre d'Angelica, che viene con un esercito infinito a liberarla. Non vi può essere interesse in un esercito infinito che quando vi sia un gran guerriero. Galafrone ha seco due grandi guerrieri: l'uno è il gigante Archinoro, e nei poemi cavallereschi i giganti sono destinati ad esser bastonati e tagliati a pezzi da' Paladini; l'altro è una donna, valorosa non meno di Orlando e Ranaldo, Marfisa, che aveva fatto voto di non ispogliarsi mai delle armi sue, finché non avesse fatti prigioni Agricane, Gradasso e Carlomagno. Sul punto in cui sta per appiccarsi la battaglia, costei, assonnata, chiama la cameriera e le raccomanda di non destarla che quando l'esercito fosse distrutto e Galafrone ucciso. Archinoro faceva strage. Agricane prega Orlando d' interrompere un poco il duello, uccide Archinoro e sgomina l'esercito. Ma, rientrando Orlando in battaglia, Agricane pensa che, uccisolo, checché fosse per accaderne de' suoi, avrebbe vinto. Lo sfida, e vannosene in una selva per vincere

o morire. È questo il piú stupendo episodio del Boiardo, imitato poi dal Tasso. Combattono tutto il giorno: non vedendoci piú si sdraiano l'uno accanto all'altro. Orlando parla di Cristo, del Cristianesimo, ed anche un po' d'astronomia. Agricane gli risponde: — O non parlarmi, o parlami di guerra ovvero d'amore —. Orlando gli parla d'amore, e cosí Agricane appura ch'egli è non solo suo nimico, ma anche suo rivale. Comincia un combattimento notturno (Clorinda e Tancredi), che si prolunga poi per un'altra mezza giornata, finché Orlando non uccide e battezza Agricane (idea che ha poi germogliato nel Tasso). Orlando toglie per sé Baiardo, allora posseduto da Agricane.

Galafrone, rinculando, giunge dove Marfisa saporitamente dormiva. Costei viene svegliata in fretta: — Correte, tutto è perduto —. Marfisa sale a cavallo, e, scorgendo Ranaldo giunto pur allora con alcuni pochi sul campo di battaglia, dice: — Aspettate ch' io prenda questi quattro ghiottoni, e poi verrò da Agricane —. Mentre Marfisa combatte con Ranaldo, Galafrone, riconoscendo Rabicano, si scaglia addosso a Ranaldo, sclamando: — Tu hai ucciso mio figlio! —. Marfisa, presa dal piú comico o meglio dal piú terribile sdegno, si unisce a Ranaldo, dichiarandosi contro Angelica e Galafrone. Sembra che qui l' interesse debba illanguidire. Da un lato stanno Marfisa e Ranaldo. Dall'altro, i nove cavalieri ed Orlando. Orlando è ritornato da Angelica, ha saputo di Ranaldo e lo ha creduto lí perché amante d'Angelica, ed è dispostissimo ad ammazzarlo. Ranaldo aveva giurato d' impiccar Truffaldino, Orlando di difenderlo. I due guerrieri prima scambiano improperi, poi vengono alle mani. Baiardo, riconoscendo Ranaldo, ricalcitra, caccia la testa fra le gambe. Mentre Orlando è impacciato, Ranaldo corre addosso a Truffaldino, lo trascina a coda di cavallo pel campo, e l'uccide. Orlando cambia cavallo, e duella con Ranaldo, tirano colpi sformati. Ranaldo ne riceve uno sull'elmo incantato che gli fa scorrere sangue dal naso, l'elmo gli si riempie di sangue: perde il vedere, e resta immobile. Orlando sta per raddoppiare i colpi, quando Angelica, appurato chi fosse il cavaliere che era per esser vinto, corre da Orlando e gli chiede che disfaccia

l' incanto del giardino di Falerina. Angelica, pensando d' ingraziarsi Ranaldo, gli rimanda Baiardo.

* * *

Il Wagner, editore di una collezione di classici italiani in Lipsia, professa una grande ammirazione pel Boiardo, anteponendolo, nonché al Pulci, ma all'Ariosto, e proprio per la ragione che lo dovrebbe far biasimare, perché solo fra gl' Italiani, ha trattato seriamente la Cavalleria. Wagner s' indegna contro gl' Italiani di quell'epoca che non guardavano l'epoca dell'amore, dell'onore e delle grandi imprese con la serietá stessa de' romanzieri stranieri.

Non ho fatto molto caso di questa che credevo un'opinione personale e fondata sopra princípi assoluti, cavati dalla religione, dalla politica, dalla morale, non dall'arte, ch' è indipendente; poco preme se sia o no religiosa, morale, seria; la quistione è di sapere se in un certo periodo sociale l'arte debba prendere o no una data forma.

Ma mi è capitata fra le mani un'opera dello Schmidt, ch' è un'analisi de' poemi cavallereschi italiani, e non solo ne racconta il contenuto, ma vi soggiunge alcune osservazioni estetiche. Lo Schmidt non ha un' idea molto vantaggiosa dell'Ariosto. Dice che per piacere a differenti classi di gente, innamorati, guerrieri, uomini d' immaginazione e buffoni, mescolò amori, armi, avventure favolose, plebeitá senza serietá.

Cosí vidi uno de' poemi piú seriamente concepiti, ed eseguito con quella superstizione che un genio mette ne' suoi lavori, trasformato dallo Schmidt in una mascherata, in una caricatura! Lo Schmidt pensa come il Wagner riguardo al Boiardo, perché primo e solo rappresentò seriamente la Cavalleria; indegnandosi contro gl' Italiani d'allora e soprattutto contro l'Ariosto e il Pulci. Ora in quel tempo, tutta l' Europa, non la sola Italia, combatteva contro il Medio evo, aspirando ad uscire di quella barbarie; ed una poesia epica seria sulla Cavalleria come oggi una poesia epica seria sulla guerra troiana o punica, non avrebbe avuto un sentimento sociale.

Lo Schmidt ragiona cosí: — Il serio è un elemento positivo; il comico è un elemento negativo; il sí val piú del no; quindi Boiardo, che ha l'elemento affermativo, vale piú degli altri, che hanno solo l'elemento negativo —.

Ora, la societá in certi tempi ha istituzioni ed opinioni e ci crede; ed è possibile una poesia epica che le rappresenti seriamente. Ma, corrotte che siano quelle istituzioni e quelle opinioni, la societá si ribella, senza avere un' idea chiara di altre opinioni ed istituzioni, e sorge l'elemento negativo. La poesia non rappresenta, ma combatte; è un momento particolare dell'arte necessario nella storia della societá. Quando la societá non se ne contenta piú, nascono altre istituzioni e può sorgere un'altra poesia seria. Basta gettare un'occhiata su que' tempi per persuadersi che allora mostrava ingegno chi vedeva fracido ciò che le masse credevano serio. Questo è il merito del Pulci e la grandezza dell'Ariosto. Lodiamo tanto il Cervantes perché portò il colpo mortale all' ideale del Medio evo, con l' immortale suo *Don Chisciotte*: e perché dovremmo biasimare gl' Italiani, suoi precursori, che l' hanno confusamente sentito?

Il Boiardo, per intenzioni pedantesche, ha voluto fare seriamente quanto è sostanzialmente ridicolo. Me ne appello a voi. V' ha nulla di serio nel fondo immaginato? Voi chiederete: — Volendo essere serio com' ha potuto riuscire cosí ridicolo? —. Era la forza de' tempi. Scartiamo i sette primi canti, di cui vi ho dimostrato quanto sia buffonesco il contenuto. Prendiamo i trenta canti ne' quali si ragiona d'Angelica. È chiusa in Albracca, assalita da un innamorato e difesa da un altro; burla Sacripante ed Orlando, amando Ranaldo; e finisce per andarsene con Orlando senza che nulla si concluda. Angelica è una civetta magicamente innamorata; non v' è né interesse, né serietá. Orlando non aveva mai fatto all'amore; è timido, grottesco e ridicolo; amava seriamente, e quindi è geloso, si cruccia e s'addolora. Ma anche l'amante serio divien ridicolo, posto in situazioni ridicole. Quando, trovata Angelica sola, e presentandolese, balbetta e dice cose ridicole, costringe il Boiardo medesimo a dire:

Turpin, che mai non mente, di ragione
Chiama Orlando in quell'atto un babbione.

Orlando ama anche Origille; cavalca con lei in groppa, sospirando la sera; venuta la sera, mentre si disarma, Origille gli dice d'aver visto un dragone, Orlando ne va in cerca, e frattanto Origille si mette a cavallo e vassene. Orlando la ritrova; essa arrossisce, gli chiede perdono. Cavalcano un'altra volta assieme, annotta un'altra volta: quando si affaccia una giovane e dice ad Orlando che il giardino della Fata Morgana, ch' e' doveva distruggere, era lí presso, ma che per ottenere il suo intento dovrebbe rimaner casto per tre giorni. Orlando si decide a rimaner casto quella sera: si sdraia sull'erba. Mentre russa, Origille gli ruba il cavallo e la spada. Non basta, ed Orlando è canzonato una terza volta da Origille. È questo un eroe, o non piuttosto l'Arlecchino e il Don Chisciotte del poema?

È dunque messa fuori discussione la lotta tra il fondo e la forma: tra il ridicolo che soverchia e la serietá con cui vengono trattati que' fatti ridicoli.

Esaminiamo i pregi ed i difetti dell'ordito, che vi è sembrato stanchevole e noioso. Primo difetto è il suo illimitato: non ha principio né fine, manca d'un disegno centrale che ne dia la misura. Non ebbe il Boiardo tempo né di finire né di limare il suo poema, che termina al sessantesimo ottavo canto e giusto dove dovrebbe cominciare: giacché la parte seria è la guerra fra pagani e cristiani. Ariosto ha sagacemente ripreso quel principio, e fatto il vero poema del Boiardo:

Le donne, i cavalier, l'armi, gli amori,
Le cortesie, le audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l' ire e i giovanil furori
D'Agramante lor re, che si dié vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo, imperador romano.

Vi è un secondo difetto. Boiardo ha voluto riunire i due cicli d'Arturo e Carlomagno, egualmente popolari, in Italia; volle riunire i due elementi. Il proprio del ciclo di Carlo sono le guerre, i grandi fatti d'armi; il proprio del ciclo d'Artú, la galanteria e le imprese amorose. Boiardo ragionò cosí: — Voglio cantare le donne e i cavalieri, le armi e gli amori, le cortesie e le audaci imprese; farò due azioni: nell'una rappresenterò l'amore; l'altra avrá per principio le armi. Il primo è la guerra intorno ad Angelica; il secondo la guerra fra pagani e cristiani: i due elementi saranno rappresentati da due azioni distinte —.

I primi storici, che vollero trattare filosoficamente i fatti, stimandoli di per sé solo stupidi accidenti, esponevano in un capitolo i fatti, in un altro la filosofia. Mentre invece la storia deve fondere fatti e filosofia insieme, per modo di dare una rappresentazione unica. Cosí il Boiardo, volendo unir gli amori e le armi, ha dato un'azione all'amore ed un'azione alle armi, mentre avrebbe invece dovuto prendere un'azione e fondere in essa i due elementi. Di qui doppio e debole interesse, noia e fastidio. Vi è una quarta osservazione da fare intorno agli episodi: parte in lui piú interessante. Il Boiardo ha introdotto nuovi elementi: le fate e l'amore, sotto il punto di vista intimo e drammatico.

Il merito del Boiardo è d'aver introdotte le fate; rimaneva a dar loro tutto il lusso della fantasia orientale, e questo fu fatto dall'Ariosto e dal Tasso.

L'elemento drammatico è scarso in Dante; in Petrarca quasi nullo. Il primo ad introdurlo fu il Boiardo. L'episodio di Tisbina è sopravvissuto. Costei era maritata ad Iroldo ed amata da Prasildo; e volendo Prasildo ammazzarsi, gli promise d'esser sua purché disfacesse un giardino incantato, contando ch' e' non sarebbe mai per riuscirvi. Ma Prasildo riesce, ritorna, e reclama l'adempimento della promessa. La donna confessa tutto al marito, che, non volendo perderla né che spergiurasse, le propone di avvelenarsi con lui. Si avvelenano, e nondimeno, non volendo che morisse con la taccia di spergiura, il marito esorta la donna a recarsi da quello che la pretendeva, e che

non volendo mostrarsi d' inferior generositá, la rimanda illibata. Sopravviene lo speziale, che dichiara di aver dato un preparato innocuo ad Iroldo. Il marito, dopo alcun tempo, si allontana e si finge morto acciocché sua moglie possa maritarsi con Prasildo.

Vi è qualcosa di ridicolo, ma è pure il primo episodio italiano in cui apparisce quell'amor violento che ha poi ispirati tanti romanzi. Vi è veritá e sentimento; si sente sorgere la poesia drammatica.

Ma gli episodi si accavalciano troppo: è cosa da non finirla. Un cavaliere non può muovere un passo senza incontrare dragoni, leoni, demoni, giardini incantati, fate, ecc. Non hanno punto che fare col principale e straccano.

Ma questo poema, non merita d'esser dimenticato: il concetto di fusione dei due cicli mostra fantasia e vastitá di ingegno. Questi episodi sono germi che fruttificheranno in piú nobile terreno.

Il Boiardo è poeta che non crea senza dar contegno e fisonomia distinta e inconfondibile alle sue creature. I suoi personaggi cristiani sono Orlando, Ranaldo, Bradamante, Astolfo; gli altri sono comparse. Bradamante è appena abbozzata, non comparendo che in fin del poema. Orlando ha elementi nobili: è casto, serio, non esprime passioni ignobili. Una fata gli dice: — Vien meco e ti darò tutto l'oro del mondo —; ed egli risponde nobili parole ed altere. Ranaldo è quasi il suo contrapposto; essendo povero, ladroneggia spesso; è brutale, feroce, plebeo, avido dell'oro. Il buffone del poema è Astolfo: galante, gentile, lindo, millantatore, che né le bastonate né la prigionia può correggere.

E anche piú notabile ne' guerrieri pagani, che tutti sono rimasti: li sa preparare, impiega molta arte per metterli in iscena; sicché, vistili una volta, non potete dimenticarli. Ricordatevi come è introdotta Marfisa.

Per primo guerriero pagano apparisce Gradasso, che occupa sette canti; dopo Gradasso, vengono Sacripante ed Agricane; esauriti questi, Marfisa attira l' interesse. Quando siamo stanchi di Marfisa, succedono Agramante e Rodomonte; e poi apparisce

Ruggiero e poi Mandricardo. Vengono l'uno dopo l'altro; sicché l' interesse riman sempre vivo; e sono tutti, tranne Gradasso e Ruggiero, gagliardi, feroci e millantatori. Questi personaggi non si dimenticano piú, e finché la posteritá ricorderá Rodomonte e Ruggiero, ricorderá Boiardo. Ma fu un poeta incompiuto: aveva molta fantasia per concepire e creare ma che non giungeva sino all' immaginazione. I suoi personaggi hanno contorni e disegni, non carnagione, né vita: non hanno carne: sono idee platoniche, e la poesia ha bisogno di realtá. È un difetto di forma. Concepisce e disegna i personaggi, ma non sa farli camminare con tutta la pienezza della vita.

Il mezzo piú utile e piú piacevole per istudiar la forma del Boiardo consiste nel paragonarla a quella del Berni, rintracciando i difetti del Boiardo ed esaminando fino a che punto e come il Berni sia pervenuto a correggerli.

* * *

Ricapitolandoci sul Boiardo diremo che i suoi difetti consistono in un fondo ridicolo trattato con l'apparenza della serietá; in due azioni staccate, corrispondenti a due elementi distinti e non fusi: in un disegno illimitato che sfugge alla memoria, stanca l'attenzione, attutisce l' interesse, aggravato com' è dal cumulo degli episodi.

Ma non per questo potete dire ch' è un cattivo poeta: bisogna distinguere i difetti accessori da' sostanziali, e le bellezze accessorie dalle inerenti. Il voler ricavare conclusioni assolute da premesse relative e contingenti, è un sofisma. Se il difetto è accessorio, il poeta rimane grandissimo. Questa è un'osservazione tanto importante che basta a spiegare i difetti della critica passata e di molti critici presenti nel giudicare i poeti. Shakespeare è rozzo; ribocca di antitesi e metafore, ha molte lacune, spesso presenta male i personaggi, fa errori volgarissimi nello sceneggiare. *Ergo,* è un cattivo poeta. Quest'*ergo* è stato dedotto: Shakespeare è stato chiamato un barbaro che aveva alcuni lampi d' ingegno; ed il medesimo è stato detto di Dante.

Quali sono i difetti accessori, quali i principali?

La facoltá poetica per eccellenza è la fantasia; ma il poeta non lavora solo con le facoltá estetiche: tutte le facoltá cooperano; il poeta non è solo poeta: mentre la fantasia forma il fantasma, l' intelletto e i sensi non rimangono inerti. Un poeta può avere potente virtú estetica ed esser povero d' immaginazione, commettere errori nel disegno o spropositi storici e geografici: questi difetti non toccano l'essenza della poesia. Ma se un poeta, che ha in alto grado queste altre facoltá, che ha un bel disegno ed una perfetta esecuzione meccanica, ha debole fantasia, non saprá render vivente quanto vede: la mancanza di fantasia è la morte del poeta.

Ecco la distinzione da farsi. Fin qui non avete diritto di mettere in quistione l' ingegno poetico del Boiardo; questi difetti dipendono da altre facoltá. Per scendere ad esaminarlo come poeta, bisogna vedere fino a qual punto abbia la potenza formativa del fantasma.

Ha una grande inventiva: è stato il poeta italiano che ha raccolto il piú vasto e vario materiale di poesia: non solo quantitativamente, ma anche qualitativamente ha introdotto nuovi elementi. Questa è giá una prima condizione del poeta: l' inventiva, e per questo riguardo è superiore al Pulci. Ma, non che basti, è poca cosa: l' invenzione nell'arte è il minimo. Dumas lascia ai suoi secretari l' incarico di raccogliere i materiali, ne' quali si riserba d' infonder poi la vita. Raccolto questo materiale, il Boiardo lo sa lavorare?

Non lo lascia nudo ed arido come il Pulci; ha la facoltá di concepire: il concepimento dá ad ogni oggetto le determinazioni necessarie perché acquisti una fisiognomia, una personalitá. Un fanciullo non è semplice materiale; ha giá determinazioni particolari, da' suoi gesti e moti si scorge se abbia il tale temperamento, questa o quella inclinazione, in lui si trova giá un concetto. Il Boiardo ha anche questo, non gli basta d'abbozzare un personaggio; ma lo determina: è uno de' principali disegnatori della poesia italiana. Pochi sanno dar con piú sicurezza i lineamenti ad un carattere. Ecco come descrive Marfisa ed Angelica:

Lei è senz'elmo, e il viso non nasconde;
Non fu veduta mai cosa piú bella.
Rivolte al capo avea le chiome bionde,
E gli occhi vivi assai piú che una stella;
A sua beltade ogni cosa risponde,
Destra negli atti, ed ardita favella,
Brunetta alquanto, e grande di persona;
Turpin la vide, e ciò di lei ragiona.
Angelica a costei giá non simiglia,
Ch'era assai piú gentile e delicata:
Candido ha il viso, e la bocca vermiglia,
Soave guardatura ed affatata,
Tal che ciascun mirando il cor gl' impiglia,
La chioma bionda al capo rivoltata,
Un parlar tanto dolce e mansueto,
Ch'ogni tristo pensier tornava lieto.

Qui i contorni esterni sono ritratti con una gran potenza determinativa. Il Boiardo ha forza d' inventare e di dare determinazione all' inventato.

Che resta? Resta a mostrar vivo il personaggio. Gli avete dato tal forma e tal carattere, fatelo vivere. Bisogna che la concezione diventi situazione. Anche i piú appassionati non sono sempre appassionati. Volendo mettere in opera le determinazioni, bisogna scegliere tali circostanze mediante le quali possano manifestarsi le forze interne d'un personaggio. V'è situazione estetica quando il personaggio è posto nelle condizioni piú favorevoli, perché possa rivelarsi. Ora il Boiardo quando si tratta di mettere in opera non ha la forza di trovare una situazione.

Prendiamo ad esempio Angelica ed Orlando.

Angelica è bellissima, ma senza cuore, maga ed incantatrice. Non v' è situazione che faccia risaltare queste qualitá interne. L'Ariosto ha inventata la situazione in cui Angelica vive. Questa donna, che ha sprezzati e burlati e s'è servita, tenendoli a bada, di tanti amanti, incontra un pastorello e va ad innamorarsi e perdersi dietro lui. Situazione ironica, che dá vita a quel carattere.

Orlando ama Angelica. Avrebbe dovuta esserci una situazione per cui l'amore si dimostrasse con qualificazione di passione, gelosia, dubbio, rabbia. Ma in nessuna situazione il poeta esce dalla passione indeterminata. Ariosto, invece, sa trovare tali situazioni che lo commuovono e gli fanno mostrar tutto il di dentro.

Le fate sono meri nomi; Bradamante non viene che in fine del poema ed è appena abbozzata; Origille è pessima; la sola donna del poema è Fiordalisi, ed è concepita magnificamente. L'Ariosto ha saputo metterla in una situazione particolare per cui desta simpatia: quando il suo amante le cade morto innanzi. Nel Boiardo rimane indeterminata per mancanza di situazione. E, data una situazione (nessuna delle sue è rimasta, quantunque spesso basti una situazione per rendere popolare un poema), data una situazione, non ha potenza di sviluppare un carattere, di fargli manifestare le sue forze interne. Non trova situazioni perché la sua mente non è da tanto da svilupparle.

Ha introdotte le fate, ma non ha saputo dar loro contorni, non sono ben concepite. Ha introdotta la descrizione de' giardini, portata a tanta perfezione da' poeti successivi. Ecco come descrive il giardino d'Alcina:

> Lei fabbricato ha lí con arte vana
> Un bel giardin di fiori e di verdi arberi,
> E un castelletto nobile e giocondo,
> Tutto di marmo da la cima al fondo.

E statevi bene! Questo è il famoso giardino d'Alcina, che nell'Ariosto è un capolavoro; che giá era nata in Italia questa poesia obiettiva, questo amore della natura. Ecco come ha voluto descrivere il giardino di Morgana:

> Splendeva quivi il ciel tanto sereno,
> Che nul zaffiro a quel termine arriva,
> Ed era d'arboscelli il prato pieno,
> E ciascun avea frutti e ancor fioriva;
> Lungi a la porta un miglio, o poco meno,
> Un alto muro il campo dipartiva
> Di pietre trasparenti e tanto chiare,
> Che oltre di quello il bel giardin appare.

Qui sono i materiali crudi d'un bel giardino. Non v' è neppure melodia che dimostri commozione; soprattutto i due ultimi versi sono bruttissimi e destano una sensazione disaggradevole in un momento in cui tutto dovrebbe esser grato e piacevole.

In un poema cavalleresco l'arte del poeta deve consistere nel dare varietá e colorito sufficiente alle battaglie e agli scontri. Nell'*Orlando innamorato* sono tre battaglie e molti duelli; il poeta li avrebbe dovuti talmente rappresentare che ciascuno fosse individuo da sé, inconfondibile. Ha svariatissimi materiali: guerrieri invulnerabili, guerrieri con le armi incantate, guerrieri con alcune armi incantate e con nessuna arma incantata; cavalli fatati, rapidi come il vento, cavalli non fatati, ma forti tanto da spiccar salti lunghi trenta piedi; Durindana, Fusberta, ed altre spade fatate, e Balisarda che distruggeva ogni incanto; avrebbe dovuto ne' duelli e nelle battaglie trovare situazioni particolari che li differenziassero dagli altri duelli e dalle altre battaglie.

Le tre battaglie hanno tutt' e tre il medesimo cammino. Gli eserciti sono divisi in varie schiere: la prima schiera combatte con la prima schiera, la seconda schiera con la seconda schiera, la terza con la terza e via dicendo; poi un gran guerriero s'azzuffa con un gran guerriero e, mentre duellano, sopraggiunge un altro esercito. Ne' duelli i guerrieri sono coverti d'armi incantate; si tirano molti colpi triviali, finché uno, sdegnato, non tiri un colpo spaventoso che stordisce l'avversario; il quale rinviene, mentre il cavallo lo porta via, avvampa d' ira e dá un altro colpo spaventoso, grazie al quale la scena si rinnova per l'altro guerriero.

Raccoglie immensi materiali, e poi per difetto d' immaginazione rimane come chi, possedendo molte ricchezze, non sappia che farsene.

Oltre questo doppio difetto capitale, il non saper trovare situazioni ed il non saperle sviluppare, ne ha un terzo piú grave: ignora la parte tecnica, la parte infima della forma, la lingua, il metro, il verso; non ha il senso dell'armonia e della melodia; non capisce l'ottava. Noi comprendiamo l'ottava del

Pulci, la quale è fatta a singhiozzi, e si presta a quelle sue buffonerie; comprendiamo l'ottava del Poliziano ma non quella del Boiardo, il quale ora passa dall'una ottava all'altra col periodo, ora si ferma sul settimo verso, ora sul quinto, ora sul terzo. Non ha ragion d'essere; l' ha accettata, non l' ha presa, tratto dal bisogno di quel metro. Fra tanti e tanti versi non ve ne sará un centinaio di perfetti per grammatica, sintassi e armonia. In quei due versi che ho citati v' è una certa melodia, ma i simili a questi sono rari.

Inoltre, disprezza la grammatica; non conosce bene l' italiano, ondeggia fra il dialetto e la lingua; il suo poema è pieno di modi del dialetto che cozzano col rimanente, di parole latine e provenzali che ritengono ancora la forma delle lingue da cui son prese. Non do una grande importanza a questi difetti; se ci fossero i pregi che non vi sono, l' imperfezione tecnica della forma non sarebbe mortale al poema. Ma questo l'ha reso impopolare: che le masse giudicano da' pregi estrinseci. Per le masse, un giovane che si presenti bene e sia bene adorno, lá per lá, in pari condizione acquista piú popolaritá, è piú bene accetto d'un giovane di maggior valore e piú negletto. Queste imperfezioni hanno costretto poeti di gran valore ad aspettar lungo tempo prima d'essere accettati, come per Dante, e per la presenza di queste qualitá tecniche molti usurpano una gran riputazione, come Frugoni e Monti, e Prati oggidí. Per questo il Boiardo è stato tenuto in poco conto.

Berni, che ha vissuto dopo l'Ariosto, credendo che la sostanza della poesia stesse nella forma esterna e superficiale, pensò che l'Ariosto fosse superiore perché senza difetti di chiarezza di grammatica di lingua; e pensò che toltagli la sua apparenza di rozzezza, le sue sgrammaticature, la sua mancanza di chiarezza e di disinvoltura, questo poema acquisterebbe l' importanza dell'*Orlando furioso*. Egli ha corretta perfettamente la parte tecnica, e pure non ha potuto alzar d'un dito il pregio del lavoro; perché a questo non sarebbe bastato il correggere stanze e versi, ma avrebbe dovuto creare una seconda volta. La rifazione ha reso leggibile e piacevole il poema; ma non ha aggiunto nulla al suo valore intrinseco.

Ecco l' introduzione del poema nel Boiardo:

Signori e Cavalier che v'adunati
Per odir cose dilettose e nuove,
State attenti, quieti, et ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove,
Et oderete i gesti smisurati,
L'alta fatica, e le mirabil pruove
Che fece il franco Orlando per amore,
A' tempi di re Carlo imperadore.

Quest'ottava forma un sol periodo, è ben condotta ma vuota: l'autore volea solamente dire: — Voglio cantare ciò che Orlando fece per amore —. Non vi è ricchezza né di pensiero né d' immagini che si uniscano al pensiero principale. Nell'ottava d' introduzione del Tasso v' è invece il difetto opposto: è sovraccarica di determinazioni, anche incidentali.

Il Berni non ha cercato di determinar meglio, ha corretti solo i difetti tecnici. « State attenti, quieti... », pare un maestro che s' indirizzi agli scolari: c' è troppa *morgue*: e poi « ascoltati » per « ascoltate », « odire » per « udire ». Ecco questi quattro versi nel Berni:

Leggiadri amanti e donne innamorate,
Vaghi di udir piacevol cose e nuove,
Benignamente, vi prego, ascoltate
La bella istoria che il mio canto muove.

Ci ha dato un'aria di galanteria e piacevolezza, ha tolti i difetti grammaticali, e data piú armonia al verso:

Et oderete i gesti smisurati,
L'alte fatiche e le mirabil prove.

Lasciando da parte l' « oderete », c' è la pretensione di dire tre cose, non dicendone che una; vi sono tre espressioni per dir lo stesso:

Et udirete l'opere alte e lodate
Le gloriose egregie inclite prove...

Il Berni ha tolta questa pretensione; ma, non avendo immaginazione, ha supplito accumulando aggettivi, sinonimi e simili; non ha corretto il mancamento interno, ma il verso, ch' è ormai sonoro e riempie l'orecchio.

A' tempi di re Carlo imperadore.

Sembra che abbia vissuto a que' tempi senza esser francese. Il Berni ha corretto cosí:

Regnando in Francia Carlo imperadore.

Non corregge che la superficie.

Non voglio che lasciate il Boiardo scontenti; e, come transizione all'Ariosto, vi leggerò il suo capolavoro: la morte di Agricane, indicandovi le correzioni del Berni.

* * *

Voglio compire questo giudizio sul Boiardo fermandomi sopra un episodio riputato il suo capolavoro, che molti critici stimano non indegno dell'Ariosto: e che non lo è, se, messo da parte la forma, riguardiamo le qualitá interne e costitutive del lavoro.

Il soggetto annunzia battaglie e colpi di spada e tutti i soliti ingredienti dei romanzi cavallereschi; ma l' interesse della battaglia rimane qui soverchiato. Le tre quarte parti di ogni romanzo cavalleresco anteriore al Boiardo si aggirano intorno alle battaglie, trastullo delle societá nascenti e delle immaginazioni fanciulle, che sono dilettate da tutto ciò ch' è fragore e spettacolo. La storia ha progredito, quando, lasciando le perpetue descrizioni di battaglie, ha impreso a rappresentare la vita interna d'un popolo in corrispondenza con le leggi, le istituzioni, la superficie; ed il romanzo cavalleresco quando non si appaga piú del meraviglioso della forza materiale, ma rappresenta le forze e le passioni dell'animo. Dopo le battaglie, il Boiardo in-

troduce episodi di avventure domestiche, espressioni di tutti gli affetti privati. Il Boiardo è sobrio di battaglie, abbondante di fatti privati. Il piú alto punto del poeta romanzesco è quando riunisce e fonde i due elementi, sicché l' interesse esterno e superficiale sia d'accordo con l' interesse interno che nasce dalle passioni umane.

Questo episodio è in apparenza una battaglia. Ma l'autore ha saputo gettarvi in mezzo una piena d'affetti che ne costituiscono il vero interesse. Non gli è stato necessario che d' immaginare egual cortesia e pari valore ne' due cavalieri, di farli generosi, senza invidia. Prima d'appartarsi nella foresta, si sono giá conosciuti nella battaglia e si stimano e pregiano a vicenda. Agricane testimonia la sua stima ad Orlando ignorando ch' e' sia Orlando, esortandolo ad allontanarsi perché non l'uccida. Orlando lo scongiura di lasciarsi battezzare; Agricane gli risponde con indegnazione come ignorante d'ogni religione, e vengono all'armi.

Questa è una gentile introduzione; vi pare di essere in un luogo ameno dove si scambiano sentimenti gentili. Il duello dura cinque ore e vien descritto in quattro versi. Si vede che l'autore disprezza questo tema ordinario de' poemi romanzeschi e s' interessa ad altro. Annotta. Agricane dice ad Orlando che chiedeva cosa dovesse farsi: — Rimaniamo qui sull'erba l'uno accanto all'altro e domani ricominceremo all'alba —. Quella gentilezza, che prima era una introduzione oziosa, divien qui cosa seria. Si sdraiano sull'erba per riposarsi e riappiccano il discorso che diviene un oggetto serio. Orlando esalta la bellezza della natura e cerca di chiamare Agricane alla conoscenza di Dio. La prima volta gli aveva detto: — O battezzato o dannato —; ora incomincia indirettamente. Agricane comprende questa delicatezza; entra con lui ne' particolari della sua vita; gli racconta che, essendo fanciullo, ruppe la testa al maestro di lettura, e che nessuno osò quindi piú avvicinarglisi per paura; che, quindi, dorma, oppure parli d'armi o d'amore: poi, fatto piú ardito, gli domanda: — Chi sei? sei tu Orlando? ove il sii, sei innamorato? —. Orlando gli risponde; e quando Agricane ha raccolto

ch' è innamorato di Angelica, ecco nuovi sentimenti. Prima si rammarica, piange, freme; poi, avendolo invano pregato di desistere da questo amore, s' ingelosisce, s' infuria e lo riassalta, benché non sia che la mezzanotte. Sviluppo drammatico di sentimenti diversi. Questo duello, che dura tutta la notte e parte del giorno seguente, è descritto con sobrietá. Agricane combatte con furore, Orlando con sangue freddo; finché, arrossendo d'esser stato messo in « istordigione » dal nemico, non gli tiri un colpo che va dalla spalla sino all'anguinaia.

Per lo piú i cavalieri muoiono come cani; la morte di Agricane è solenne; imbianca, s'abbandona e chiede il battesimo. Succede uno dei luoghi piú teneri del poema: Orlando, nel battezzarlo, piange e gli chiede perdono.

Tal' è la tessitura di quest'episodio. Quante corde vi sono toccate! Nulla stagna, ad ogni ottava s'affaccia una nuova passione.

V' ho letto tutto questo brano come ben caratteristico. V' è una concezione che nel dialogo notturno s'eleva a situazione. Non vi sorprenderá quindi l'effetto prodotto da questo episodio in Italia, e sopra tutto sull' immaginazione del Tasso. Il duello solitario fra Tancredi e Argante, il duello notturno fra Clorinda e Tancredi, l'esitazione di Argante, il riposarsi che fanno Clorinda e Tancredi, il mettersi a parlare, il riadirarsi, il battesimo: voi ritrovate tutto ciò in Boiardo.

Che vi manca? L'autore non produce quelle impressioni che sentite ch'egli ha voluto produrre, per colpa della forma: e non solo per la parte bassa della forma, per le sue ottave striscianti, pe' suoi versi abbandonati, perché non ha senso d'armonia e melodia, ma anche per la parte superiore della forma. Bisogna dare una faccia alle passioni, e queste belle concezioni non sono passate nella immaginazione del Boiardo, non sono passate nell'arte.

Che bella situazione quando i due guerrieri si riposano l'uno accanto all'altro, l'uno sotto un pino, l'altro sull'erba, presso una fontana, sotto un cielo stellato! Se la scena fosse sviluppata, se Orlando avesse schietto entusiasmo per le bellezze di

cui parla! Ma Orlando non dice che volgaritá. Agricane gli domanda: — Dimmi se sei Orlando e se sei innamorato —. Orlando amava Angelica e ne aveva rimorso; e si deve sentire nella risposta questo rimorso soverchiato dalla passione:

> Rispose il conte: — Quell'Orlando sono,
> Che uccise Almonte e 'l suo fratel Troiano:
> Amor m' ha posto tutto in abbandono,
> E venir fammi in questo loco strano.
> E perché teco piú largo ragiono,
> Voglio che sappi che 'l mio cor è in mano
> De la figluola del re Galafrone,
> Che ad Albracca dimora nel girone... —

C' è il materiale; manca il sentimento, la passione, e lascio stare i difetti tecnici e le frasi non italiane. Risponde con fragore e millanteria, gli manca il sentimento del rimorso. Un fatto materiale viene espresso materialmente, e una massa di parole inutili serve ad allungare il periodo.

Ecco come il Berni ha rifatta questa ottava:

> Rispose il conte: — Io sono Orlando, e sono
> Innamorato, cosí non foss' io,
> Ché, per questa, la vita in abbandono
> E la mia patria ho messa e quasi Iddio:
> A quella del mio core ho fatto dono,
> Quella è tutto il mio bene e il mio disio,
> Che nella rocca d'Albracca è serrata,
> Per cui tu hai tanta gente menata... —

Sentite che non è ancora l'Ariosto. Vi sono difetti d'armonia. Pure che differenza! Il cuore comincia a venir fuori.

Saputo che Orlando ama Angelica, il furore accieca per modo Agricane ch' e' lo ridisfida. Qual sentimento dovrebbe trasparire in questo fatto? La gelosia. Ecco cosa dice il Boiardo:

Il re Agrican, che ardeva oltre misura,
Non puote tal risposta comportare;
Benché sia 'l mezzo de la notte scura,
Prese Baiardo, e su v'ebbe a montare,
Et orgoglioso, con vista sicura
Isgrida al Conte, ed ebbel a sfidare,
Dicendo: — Cavalier, la Dama gaglia
Lasciar convienti, o far meco battaglia —.

Il fatto è detto grossolanamente in linguaggio improprio e versi abbandonati.

Ecco l'ottava del Berni:

Agrican, che di rabbia si divora
E di martello e di furia e di stizza,
Quantunque mezzanotte fosse ancora,
Senza risponder altro, in piè si rizza;
Salta a cavallo, e trae la spada fuora;
La discordia e il furore il foco attizza;
Adirato, fremendo e bestemmiando,
Superbamente ha disfidato Orlando.

Qui compare subito il colorito e riproduce il sentimento; si trova la pienezza di suono che esprime l' impeto.

Se è cosí infelice nel serio, è anche piú infelice nel ridicolo; non v' era nato, e nulla v' ha di piú ridicolo di colui che cerca di far ridere senza potervi riuscire. Agricane ruppe la testa al maestro: movimento comico.

Disse Agricane: — Io comprendo per certo
Che tu vuoi de la fede ragionare;
Io di nulla scienza sono esperto,
Né mai, sendo fanciul, volsi imparare,
E ruppi il capo al maestro mio per merto;
Poi non si poté un altro ritrovare,
Che mi mostrasse libro, né scrittura,
Tanto ciascun avea di me paura... —

Il Berni corregge cosí:

> Disse Agricane: — Io m'accorgo ben io
> Che tu vuoi de la fede ragionare;
> Io non so che si sia né ciel né Dio,
> Né mai, sendo fanciul, volsi imparare;
> Ruppi la testa ad un maestro mio,
> Che pure intorno mi stava a cianciare;
> Né mai piú vidi poi libro o scrittura:
> Ogni maestro avea di me paura... —

L'ultima idea diventa improvvisa e fa ridere.

Eppure, in questo episodio, che potrebbe essere il *résumé* del Boiardo, ricco di qualitá interne, ma povero d' immaginazione e forma, si sente germogliar l'Ariosto.

Pel Pulci tutto è buffoneria; pel Boiardo tutto è serio. Nell'Ariosto i due elementi sono siffattamente fusi, che tutti i critici hanno esitato trattandosi di giudicarlo; e mentre ai suoi tempi se ne volle fare un poema perfettamente serio per contrapporlo al poema del Tasso, al nostro i critici l' hanno tenuto come un poema perfettamente ironico. Ecco il sostanziale del poema d'Ariosto. Nella Cavalleria vi sono due parti. L'una convenzionale, che appartiene a que' tempi circoscritti, e comprende gli usi de' cavalieri erranti: questa è tutta morta e soggiace all' ironia di Ariosto. Ma, accanto a questo meraviglioso sociale e transitorio, ci è un elemento umano immutabile, serio. Quegli individui non sentono e non si esprimono altrimenti che noi. L'Ariosto mette inesorabilmente in caricatura (e in caricatura non grossolana come quella del Pulci) la parte sociale; ma, accanto a questa parte sociale, ha posta tutta una piena di sentimenti, rappresentati con tutta la serietá con cui si rappresenta la societá moderna; e tutto questo è compenetrato e fuso, sicché le diverse parti formino una sola personalitá organica.

Nel Cervantes abbiamo da un lato Don Chisciotte che rappresenta la parte ridicola e dall'altro delle novelle che rappresentano la parte seria. In Ariosto le due parti sono fuse. Questo poema è l' ironia del maraviglioso sociale cavalleresco (soggetto

de' poemi eroici), mista ad un elemento affermativo. Il poema epico ha luogo quando tutta la vita d'un popolo è poesia. Cessato questo periodo, la poesia si rifugge nell' individuo, tra le pareti domestiche, e nasce il romanzo.

In quei tempi l'epopea se ne andava, cominciava il romanzo; e la gloria dell'Ariosto è stata d'aver saputo fondere queste due parti.

Non vi parlerò in un modo generale dell'Ariosto come del Pulci e del Boiardo, ma intendo di scendere ne' particolari.

V

L' « ORLANDO FURIOSO »

Il Boiardo morendo lasciò nome popolarissimo e ricordato con un misto d'ammirazione e dispiacere: ammirazione per un poema cosí esteso e che veniva considerato da' letterati come il *non plus ultra* della poesia italiana, e dispiacere perché fosse rimasto interrotto sul piú bello, e sopratutto perché fosse rimasto incompiuto non solo per l'ordine de' fatti, ma ancora per lo stile. Quindi capirete come si popolarizzasse il poema, come quelle avventure immaginarie fossero note non meno della storia greca o romana, come que' nomi fantastici suonassero in bocca a tutti.

Alcuni letterati pensarono a compiere il suo poema: fra gli altri l'Agostini avvocato, il Domenichi professore, e Ludovico Dolce letterato, l'hanno continuato; e sono ignoti per la perfetta aridità e grossolanità d' invenzione e di rappresentazione. Altri vollero dargli le ultime cure: fra' quali il piú celebre è il Domenichi, un gran pedante, che ha corretta l'opera del Boiardo come un maestro pedante può correggere le composizioni d'uno scolare, aggiungendovi oscurità, pedanteria, contorcimenti e pretensione. Il Berni è stato piú abile ed ha saputo ritoccare da maestro l'opera del Boiardo.

Tale era il poema romanzesco in Italia, quando l'Ariosto sorgeva nella Corte di Ferrara, dove fu perfezionata la poesia italiana, ch' era cominciata nella corte de' Medici.

Chi guarda il suo ritratto con quel volto sereno e quelle labbra sorridenti, e legge il suo *Orlando*, gli suppone un carattere leggiero; eppure la sua vita fu tragica. Era malaticcio, sottile, con un affanno di petto che gli rendeva di quando in quando impossibile il lavoro. Il padre morí lasciandolo giovane con quattro fratelli e cinque sorelle da provvedere e la sua vita fu impiegata a provvedere non solo a sé ma a questi; in tale ingrata e prosaica lotta con le necessitá della vita concepí l'*Orlando*. Possedeva un fondo inesausto di buon umore, e quello spirito che distaccandosi dalle cose se ne pone spettatore e sa scherzare non che sulle altrui ma sulle proprie disgrazie. V' è un tratto caratteristico dell'etá sua giovanile. Componeva commedie che i suoi condiscepoli mandavano a memoria e rappresentavano: voleva ritrarre un uomo incollerito, e non gli veniva; non sentiva veritá e naturalezza in quelle espressioni di sdegno. Tutto occupato della sua commedia incorse in non so che atto di distrazione innanzi al padre: ch'essendo irritabile, inquieto, e' s' incaloriva tanto piú quanto piú silenzioso e tranquillo rimaneva il giovinetto; sinché questi lascia il padre, corre al gabinetto, e dá di mano alla penna; aveva studiato il padre. Cosí anche quando gli avvenimenti avrebbero dovuto toccarlo sapeva rimanere come spettatore.

Le commedie non erano allora alla moda; e giovanetto incominciò un poema: *Rinaldo l'Ardito*. Fu ammesso alla corte di Ferrara sotto la protezione del cardinale Ippolito d' Este. È tristo pe' bisognosi d'accettar protezione: e Ippolito d' Este lo faceva sentire, e l' impiegava in tali uffici che l'Ariosto ebbe a dire in una satira: mi credea poeta e mi trovo cavallaro.

Pure affezionatosi a quella famiglia pensò d' immaginare un poema che ne fosse la glorificazione. Boiardo aveva pensato un episodio che si riattaccasse alla casa d' Este, ed avea supposto che Ruggiero, ultimo personaggio dell'*Orlando Innamorato*, fosse lo stipite della casa d' Este. Ecco perché l'Ariosto pensò di impadronirsi di quest'ultimo episodio e di farne un poema. Studiandolo l'orizzonte gli si allargò dinanzi; il soggetto prese im-

portanza sociale. Pensò d' impadronirsi dell'ultima azione del Boiardo e di farne un poema epico, che in sul principio tentò di comporre in latino.

La scelta del soggetto è stata biasimata. Nulla di peggio infatti del porsi a continuare un'opera altrui. Fra i biasimatori fu il Tasso, il maggior dotto del suo tempo, il quale, parlando de' poemi dell'Ariosto e del Boiardo, dice che ciascuno non è un poema compiuto, che all'uno manca la fine, all'altro il principio, che non sono due totalitá, ma due parti di un tutto, e considerandoli come tali rimarrebbe una cosa mostruosa.

Il Tassoni aggrava l'accusa: dice che Ariosto s' è condotto per rispetto al Boiardo come Martano per rispetto a Grifone: e dimostra che ha rubata ogni invenzione al Boiardo. Alcuni critici francesi hanno affermato che racconta avventure a casaccio, senza scopo o disegno. Questa critica è effetto della scuola antica che considerava la forma segregata dallo spirito.

Ristabilirò i principii perché vi sia piú chiaro ciò che ho a dirvi.

L'unitá interiore d'un poema è la societá rappresentata con ogni sua forza e determinazione: al di sotto della guerra di Troia v' è la societá greca contemporanea. La vita cavalleresca manca d'un centro chiamato il dovere, la legge che comandi a tutti; il centro è nominale: tutti se ne allontanano; la vita cavalleresca è la vita dell' immaginazione. Questo è il significato della vita cavalleresca. Questa unitá interna deve manifestarsi al di fuori, l'Ariosto doveva trovare un'azione che vi corrispondesse, giacché l'unitá esterna è la rappresentazione dell'unitá interna. Se avesse creata un'azione centrale seria che producesse ogni parte, avrebbe falsificata la vita cavalleresca. Per virtú della situazione l'azione non deve esser tale che ogni fatto, ogni carattere, ogni passione ne sia determinato, ma tale che la vita cavalleresca le rimanga libera accanto.

Nel Boiardo sono due azioni: quella intorno ad Angelica esaurita e senza grandezza epica, e la guerra fra Cristiani e Pagani. L'Ariosto non ha continuato tutto il Boiardo, ma l'azione ultima, appena cominciata in otto o nove canti. Se ne è impa-

dronito, e, supponendo pochi antecedenti, ha fatto il vero poema. L' *Iliade* ha antecedenti. Che i greci prendessero le armi per vendicare l'onore di Menelao: che navigassero a Troja, che vincessero una prima battaglia e che i Troiani si chiudessero in Troja. Gli antecedenti dell'Ariosto sono piú brevi. Agramante riunisce tutte le sue truppe, passa in Francia, vince una battaglia e chiude Carlomagno in Parigi. Sarebbe imperfetto se fosse inintelligibile senza il Boiardo: ma piú d'uno ha letto e riletto l'Ariosto ignorando l'esistenza del Boiardo. L'azione dell'Ariosto non è un'azione seria, centrale. I Pagani vincitori assediano Parigi; è inverno; gli eserciti non si muovono, e le avventure cominciano. Carlomagno manda Rinaldo per raccoglier truppe in Inghilterra. Agramante manda anch'egli a cercar rinforzi in Africa. Orlando va in caccia d'Angelica. I Paladini si trovano a Parigi di primavera. Rinaldo sopraggiunge; i Pagani sono sconfitti. Tutti i gran guerrieri lontani, Rodomonte, Mandricardo, Marfisa, Sacripante, Ruggiero, Gradasso, accorrono e rompono i cristiani. Vincono, ma sopravviene la piú poetica discordia che poeta abbia mai immaginata. Marfisa lascia il campo, Rodomonte sdegnato lascia il campo, Mandricardo è ucciso da Ruggiero, Ruggiero è gravemente ferito. I Pagani sono sconfitti. Agramante s' imbarca ma parte della sua flotta è sommersa dalla tempesta, parte è presa dalla flotta di Dudone. Il re torna ne' suoi regni in una barchetta con Sobrino; giungendo vede fiamme di lontano: la sua capitale. Biserta veniva incendiata da Orlando e Astolfo. Da un' isola deserta dove trovano Gradasso manda a sfidare Orlando e due altri cristiani, ed è ucciso. Mentre i cristiani son vincitori, Rodomonte comparisce e sfida Ruggiero che si era convertito; ed il poema finisce con la morte di Rodomonte. Non è un'azione generatrice, sicché tutti i fatti ne nascano e vi ritornino. È una linea retta che traversa da parte a parte il poema, alla quale convergono, dalla quale si allontanano mille altre linee curve o spezzate, che prodotte da altre cause vanno a finire in essa, o prodotte da essa vanno altrove. Tutta la vita cavalleresca gli si svela liberamente accanto. Con quanta penetrazione della vita ca-

valleresca, l'azione principale è stata scelta solo come nesso cronologico! Potete dubitarne? Ma leggete e studiate la prima ottava e vedrete quanta coscienza ne aveva. Omero canta l' ira d'Achille; Virgilio i viaggi di Enea; Ariosto non canta un'azione determinata, ma tutta la societá cavalleresca: l'azione serve ad indicare il tempo in cui si sviluppa.

Ha voluto anche dare una forma esteriore a questo concetto; e quindi spezza le avventure. Mentre siete piú curioso, passa a parlare d'altro, manifestando con queste brusche rotture, con questo passar di cosa in cosa l'essenza del poema: e lo fa con tanta buona grazia che non osate sdegnarvene.

Qual è il contenuto dell'ordito? Avea poca vena inventiva, doveva molto affaticarsi per inventare; ma, inventato, esprimeva agevolmente. Ha inventato poco, ma quel poco è il piú bello: l' ippogrifo, la pazzia di Orlando, le ultime avventure di Ruggiero. Ma per lo piú riproduce; spesso lo affetta senza necessitá. Nel Boiardo v' è un eremita che avendo visti insieme Brandimarte e Fiordalisi, pensa di farle forza; e cosí ha immaginato Ariosto per Angelica. Cosa lo sforzava a riprodur questo fatto? Nel Boiardo non ha importanza e significato: nell'Ariosto è una delle piú belle invenzioni che sia.

Confusa l' invenzione con la fantasia, Ariosto è stato chiamato la « terza fantasia del mondo », perché il Boiardo era stato dimenticato. Il Forteguerri cenando una sera con certi amici che magnificavano la fantasia d'Ariosto, scommise che ove venisse chiuso per un mese in camera ne potrebbe inventare di piú strane. Tenne parola e si credé di fantasia uguale all'Ariosto. Ma l' invenzione non è che il materiale greggio: il poeta può ben prendere un fatto tanto da un libro che dalla natura; la sua grandezza è nel vivificarlo, nel ringiovanirlo. Con che orgoglio non dové Ariosto prendere quella invenzione dal Boiardo! Certe minute correzioni ne' caratteri e ne' nomi bastano a mostrare il suo buon gusto. Ha cambiato « Rodamonte » in Rodomonte, perché l'*o* esprime lo stare in quantunque, e quella folla di *o* esprime il vero concetto di Rodomonte. « Ferrauto » è divenuto Ferraú, gittando le stampelle. Ha tolto a

Rinaldo quanto aveva di volgare e plebeo. Astolfo ha perduto il carattere di buffone ed è divenuto l'organo principale dell' immaginazione nel poema.

La grandezza dell'Ariosto comincia dove comincia la poesia; lí comincia il suo lavoro: col Boiardo, con l' invenzione e la concezione non comincia la poesia. Chi dopo Omero piú s' innalza nella compiuta obiettivitá della rappresentazione è Ariosto. Ha rappresentata la vita cavalleresca senza mescolarvisi. Vi sono uomini attori e spettatori; l'Ariosto, rappresentando la Cavalleria con tutta la vivacitá dell' immaginazione, ne sta lontano, la guarda con l'occhialino del suo tempo, con una ironia superiore che distinguete dallo stile o da qualche barzelletta finale. Questi due punti avremo quindi da esaminare in Ariosto: la sua rappresentazione obbiettiva; la sua ironia.

Voglio caratterizzarvi la forma dell'Ariosto. Il carattere proprio di questa forma è la rappresentazione diretta e immediata dell'oggetto, detta « rappresentazione omerica ».

Sonvi momenti felici nella vita, in cui la nostra intelligenza è cosí lucida e potente che apprendiamo immediatamente l'oggetto senza che nulla d'estraneo s' inframmetta fra esso e noi. In altri momenti la nostra intelligenza è turbata; piú ci sforziamo d'afferrarlo, e piú ci sfugge l'oggetto, e meno possiamo afferrarlo; ne rimaniamo staccati; e volendo né potendo pur coglierlo in sé, ci affatichiamo almanaccando, stillandoci il cervello per esprimerlo con rapporti e comparazioni. E facciamo come il cieco che diceva il color rosso esser simile al suono del tamburo, non afferrandone che una circostanza, la forza.

La forma artistica piú perfetta, il segno caratteristico della fantasia, sta nell'apprender l'obietto come se ci stesse dinanzi; facoltá propria di tutti i grandi ingegni di tutti gli indirizzi.

Nella letteratura prima appariscono i poeti istintivi, piú tardi i raffinati, ché l'arte ha tre forme naturali. Prima quando il poeta non ha la forza di afferrare l'obietto, lo dipinge grossolanamente aridamente superficialmente come Pulci e Boairdo. Quando il poeta sente il bisogno d'afferrarlo, e si sforza e lo vede con l'osservazione, la forma è raffinata, come avviene fra

noi oltrepassato l'Ariosto. L'Ariosto ha realizzata la forma poetica nella sua eccellenza, ha raggiunto quanto potrebbe chiamarsi Utopia: la compiuta medesimezza della forma con l' idea. La forma trasparente non è propria di Dante o Petrarca. Fra Dante e Petrarca e l'obietto, ci è sempre la personalitá loro, il tempo, le opinioni, le passioni, la scuola poetica dominante; non v'è comunicazione elettrica fra il vedente e il veduto. Questa trasparenza della forma consiste nel suo annullamento, quando diviene una semplice trasmissione e non attira l'occhio per sé. Come uno specchio in cui non vi fermate al vetro. Quali sono le qualitá, la fisiognomia di questa forma? qual'è il suo marchio, il suo suggello? La parola chiarezza non è bastante a caratterizzarla, essendo la chiarezza una qualitá negativa, un dovere anzi che un pregio. È la limpidezza. Acqua limpida è quella che lascia vedere il fondo come se non esistesse. La forma limpida lascia uscir fuori di sé l'oggetto senza attirar l'attenzione del lettore, e raggiunge l'evidenza, che consiste nel presentar gli oggetti con tanta veritá che ci sembrino posti innanzi agli occhi. Quando Ariosto, per rappresentar la discordia che addita la fraude a Michele dice:

E verso una alzò il dito e disse: — È quella —,

si serve d'un atto, d'un gesto che mostrano chiaramente l' indicante e l' indicato. Oltre l'evidenza deve avere la facilitá, segno della potenza. Quando non si ha vera forza e potenza di concepire si lascia trasparire una certa stanchezza, una certa pena, che stanca e fa pena al lettore. L'Ariosto ha questa perpetua giovinezza: qual' è nel primo verso, tal' è nell'ultimo. Sembra che giuochi con quella forma che gli costa tanto; è tanto facile che leggendolo sembra ad ognuno di poter prender la penna e fare quelle ottave. Eppure nessuno ha lavorato il suo stile quanto Ariosto: avanza un suo manoscritto in cui si vede settantadue volte cassata l'ottava che descrive la tempesta che fa naufragar Ruggiero. È morto correggendo il *Furioso*, scontento del suo lavoro, e lasciò per ultima volontá ch' e' ve-

nisse bruciato. Un'altra qualitá è inerente alla forma trasparente, la naturalezza, effetto necessario di questa apprensione immediata. Se il poeta non ha tutta la potenza d' immaginazione il fantasma gli sparisce; lavora da sé, lo trapassa, lo aguzza, lo assottiglia, diviene esagerato. La naturalezza è la potenza d' immedesimarsi talmente con l'obietto, ch'e' venga fuori com' è, senza che nulla del poeta vi s'attacchi. Raggiunta questa qualitá, il poeta non ha piú bisogno di ostentazione, a cui ricorre chi non avendo forza vuol far mostra di averne. Intento a ritrar l'oggetto che ha innanzi, non cerca mai l'effetto, è assente da ogni ostentazione, e pretensione. Queste sono le qualitá fondamentali della forma ariostesca. Ma la forma eccellente non è che il pensiero stesso in quanto si manifesta. Qual'è il contenuto di questa forma? La cavalleria. La cavalleria pel Pulci e pel Boiardo è un ammasso di stranezze crudamente raccontate: manifesta buffoneria nel Pulci, e nel Boiardo buffoneria sotto una maschera seria. La cavalleria per l'Ariosto è esteticamente seria: è il regno dell' immaginazione. Quanto meno padroneggiamo e conosciamo la realtá, tanto piú si sviluppa in noi l' immaginazione; piú conoscete un oggetto e meno è libera l' immaginazione. Ariosto ha soppresso il tempo e il luogo, ha distrutte tutte le condizioni del finito, vi presenta le piú strane e amabili cose sempre variando: spoltrisce la vostra immaginazione e vi forza a seguirlo non solo per tutta la terra ma fino nel profondo dell' inferno, fin nella luna.

Perché questo regno dell' immaginazione operi sul lettore, il poeta doveva avere la forza di realizzarlo, di dargli tutte le condizioni materiali necessarie perché produca compiuta illusione sul lettore. L'Ariosto ha questa potenza. Deve presentarvi un palazzo incantato? diviene architetto. Dee presentarvi battaglie e duelli? Non sono burattinate. Ciascuna battaglia ha la sua fisiognomia, ciascun duello ha la sua faccia. Vi presenta le figure di guerrieri e donne in pochi tratti sicché le avete dinanzi come sur un quadro.

Questa sua eccellenza gli ha fatta trovare la vera ottava italiana. I poeti precedenti presentano gli oggetti crudi, senza

carnagione. L'ottava ariostesca comprende un' idea in un periodo ricchissimo di accessorii. Non bisogna, lodandolo, dimenticare i suoi predecessori, che furono: come creatore di questa semplicitá omerica Boccaccio, e dell'ottava Poliziano. L'Ariosto si è formato sul Poliziano, che non rappresentando oggetti importanti ha creata un'ottava d'eleganza squisita, ma monotona e impacciata. L'Ariosto, senza sottrar nulla all'eleganza, ha sciolto quell' impaccio, ha rotta quella monotonia.

Tal' è la forma ariostesca ed il contenuto ch'essa nasconde. Mediante tanta potenza realizzatrice ha potuto dare serietá estetica al mondo cavalleresco. Ma vi è al di sotto una serietá reale?

L'autore vi prende parte o rimane come un segregato e lontano spettatore senza mischiarvisi mai? Talora il mondo rappresentato è fantastico per le avventure, ma reale pel fondo. Cosí per esempio è il mondo omerico. Accade quando il poeta appartiene a quel fondo sociale ch' è ancor vivo e desta l' interesse in lui sicché confondendosi con l'oggetto divengano una cosa. Ma quando l'ordito e il fondo sociale sono parimenti immaginarii, se il poeta può dargli vita con l' immaginazione ha de' subiti ritorni di realtá: con un sorriso, con una caricatura, strappandovi da quella visione vi richiama alla realtá. Questa l' ironia dell'Ariosto, che talora giunge sino al *persiflage*, talora è sí fina e sfumata da scernersi difficilmente. La sua ironia è implacabile quando ha innanzi la parte epica; ma la tempera e sfuma quando ha innanzi la parte romanzesca.

La macchina epica è l' intervento del soprannaturale. Anche l'Ariosto l'ha introdotta per dissolverla con l' ironia. Carlomagno la vigilia della battaglia si volge a Dio, il quale, impietositosi, manda Michele a prendere il Silenzio che faccia giungere Rinaldo con gl' Inglesi non visto a Parigi, e la Discordia, che semini zizzania fra' pagani. Tal' è la macchina burlesca che l'Ariosto ha inventata; e qui l' ironia divien facezia e beffa. Ma quando deve rappresentare passioni umane, sparisce l' ironia. Non per questo l'Ariosto si commuove o commuove: il suo regno riman sempre il regno dell' immaginazione: checché racconti,

non piangete: tutto vi rimane innanzi svaporato; tanto serenamente rappresenta ogni cosa, che rasserena le fronti che si rannuvolavano e fa ristagnar le lacrime negli occhi. Zerbino moribondo raccomanda ad Isabella di non dimenticarlo.

> A questo la mestissima Isabella,
> Declinando la faccia lacrimosa
> E congiungendo la sua bocca a quella
> Di Zerbin, languidetta come rosa,
> Rosa non colta in sua stagion, sí ch'ella
> Impallidisca in su la siepe ombrosa,
> Disse: Non vi pensate giá, mia vita,
> Far senza me quest'ultima partita.

La risposta, se guardiamo al sentimento, è dell'ultimo strazio. Ma non piangete, perché il poeta vi strappa dal sentimento e vi getta sulla forma, perché vi mette innanzi la faccia d' Isabella che vi rapisce, e non vi lascia pensare al sentimento.

Un poeta che può in quell' istante rappresentar quella faccia e andarle cercando paragoni è dominato dall' immaginazione che tempera l'acerbitá della sensazione e lo strazio del sentimento. Ho dovuto indicarvi queste qualitá senza ricorrere ad esempio. Nella lezione prossima esaminando l' ironia della macchina, avrò occasione di mostrarvi tutte le qualitá di questa forma.

Un francese ha detto che gl' italiani suonano sempre la tromba. Infatti è un difetto generale de' scrittori italiani una tendenza a mettersi in esaltazione fattizia, anche favellando delle cose piú semplici e naturali; esaltazione non solo interna ma esterna; consistente non solo nell'abuso de' tropi, ma anche nel periodo, nelle frasi, nelle parole. Guardiamo il Cinquecento: lascio stare i pedanti riconosciuti, il Bembo e il Varchi; ma anche in Firenzuola, in Annibal Caro troviamo questo difetto; in Sannazzaro che trattando delle piú umili cose, fa parlare i pastori con la solennitá di Carlomagno. Annibal Caro, negli *Amori di Dafni e Cloe*, romanzo pastorale, che ha lo stesso fondo di *Paolo e Virginia*, descrivendo una capra che allatta i suoi

capretti, suona la tromba e prende il tono maestoso. Quando la letteratura italiana è risorta, è risorto ancora questo difetto tradizionale: in Giordani, Perticari, Monti e Foscolo, trovate questo tono superiore alle cose. Quando l'autore è esaltato per sé come Foscolo, quando quest'esagerazione vien dal di dentro, è perdonabile, passi; ma quando è puramente esterna convenzionale, divien ridicola, come in Vincenzo Monti, animo vulgare, il cui rimbombo di frasi e di parole non ha radice nel cuore e nel carattere.

Come oggi lo scrittor piú notabile d' Italia è quegli che ha dato alla prosa quel tono d'amabile *causerie*, di realtá che le mancava, il Manzoni, che opponendosi al Verri delle *Notti Romane* e al Foscolo di *Jacopo Ortis*, ha dato uno stile facile, andante e naturale alla prosa nostra, cosí i due maggiori scrittori del Cinquecento hanno inutilmente tentato d'opporsi a questo convenzionalismo, e sono in prosa il Machiavelli, in poesia l'Ariosto. Ariosto è perfettamente lontano da quel tono convenzionale, poi malauguratamente suggellato dall'esempio del Tasso; è come una vecchierella che racconti a nipotini, che si diverte osservando le loro impressioni:

> I' vi vo' dire, e far di maraviglia
> stringer le labbra, ed inarcar le ciglia.

Questo è il suo tono ordinario. Che ne nasce? Se suonate la tromba parlando di cose ordinarie, che farete giunto alla parte poetica? Se narrate tutto sur un tono, manca il rilievo, il risalto necessario a certe parti; se tutto è sublime, nulla è sublime; volendo attirar l'attenzione su tutto, non l'attirerete su nulla. Cosí n'è della *Basvilliana*, che sul principio v'alletta e stordisce; ma riman fredda e monotona nelle parti poetiche; quel poema riempie solo l'orecchio. Se pure voleste dar risalto a quelle parti, cadereste nel difetto del Tasso, che giunto alle parti elevate cade nell'affettato, precipita nel raffinato.

E non solo l'esaltazione fattizia è biasimevole per questo, ma per sé. Non tutte le circostanze d'un fatto poetico sono

poetiche; vi riman sempre un fondo volgare e prosaico. Una poesia ha valore perché qua e lá se ne spiccano le parti poetiche che hanno rilievo dal contrasto. Il tono per un poeta narrativo è il semplice, lo spedito, dal quale potete innalzarvi a qualunque elevazione, seguendo il soggetto senza che paia brusco.

L'Ariosto ha potuto giungere ad una infinita varietá di stili e toni senza render mai suono falso, giacché adopera sempre il tono richiesto dal soggetto; ed ha potuto passarvi senza aver nulla di ributtante. Tasso non può passare al chiaroscuro, alle parti inferiori, perché il suo tono dominante è quella esaltazione; in Ariosto dopo due versi ammirabili ne trovate due che fannovi scoppiar di risa; è l'antidoto del cattivo gusto.

In che consiste questo tono di conversazione? Primo, nel periodo, nel modo di concepir l'ottava. Chi parla in quantunque, analizza il suo pensiero, ne scarta quanto è volgare, e lo condensa in un verso che gitta come un colpo di pistola. Tal'è il procedimento del Tasso. Prendete la sua prima ottava

> Canto l'armi pietose e 'l capitano
> Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.

Il pensiero è finito; quest' impressione rimane distaccata.

> Molto egli oprò co 'l senno e con la mano
> molto soffrí nel glorioso acquisto.

Due versi paralleli; v' è parallelismo di frasi e di accenti.

> E invan l' Inferno a lui si oppose e in vano
> S'armò d'Asia e di Libia il popol misto...

un altro parallelismo, contrapposto di frasi e d'accenti. Cos' è questo? Un'ottava che serba la sua forma estrinseca, ma ha perduto l'organizzazione interna. Non è un' impressione sola. Del Tasso riterrete delle sentenze e versi; dell'Ariosto ottave intiere; l' impressione che fa è posta nel giro dell'ottava.

Quando uno parla senza artificio, si ripete talora, ha un lasciar andare, caratteristico del modo di scrivere che si avvicina al modo di parlare. L' imitazione del linguaggio parlato consiste in quella negligenza apparente tanto difficile a raggiungere. I scrittori aridi tagliano tutti gli accessorii inessenziali al concetto, che sono la pienezza, l'abbondanza, il rigoglio del linguaggio naturale, non logico né pensato. Un tono elevato non ammette che certe parole, esclude metá del vocabolario. Grazie all'adottato tono naturale l'Ariosto può adoperar le parole piú triviali senza parer triviale. Quando dice:

> So che i meriti nostri atti non sono
> a satisfare *al debito d'un'oncia*

vi mette in capo l' idea d'un venditore che pesa. L'Ariosto s' è potuto servir di questa espressione perché quel tono naturale è tono ironico in questo caso.

I. — L'ANGELO MICHELE.

Nel brano che vi ho letto comparisce per macchina epica l' intervento di Dio che non è serio nell' intenzione dell'Ariosto, ma un' ironia delle macchine epiche. Ironia non chiaramente spiegata, che non giunge sino alla satira, di cui non vi accorgete; che consiste nel dir famigliarmente cose che, dette seriamente, sarebbero poetiche; con un tono conveniente al fondo prosaico della poesia. Anche Tasso descrive una processione ed una preghiera de' cristiani a Domineddio; ma con che tono elevato che lascia trasparire la sua commozione! Sulle labbra dell'Ariosto v' è un sorriso. Mostra l' ironia, parlando di queste cerimonie come di nude forme, di pratiche esterne, di cose abituali e senza importanza. Chi penserebbe a trovare esaltazione nel modo in cui dice che l' imperatore fece celebrar messe in Parigi?

> L' imperatore, il dí che 'l dí precesse
> Della battaglia, fe dentro a Parigi

Per tutto celebrare uffici e messe
A preti, a frati bianchi, neri e bigi;
E le genti che dianzi eran confesse,
E di man tolte agl' inimici stigi,
Tutte comunicâr, non altramente
Ch' avessino a morire il dí seguente.

È il tono piú famigliare, ordinario, indifferente; ed in questa familiaritá, ordinarietá e indifferenza sta l' ironia appunto.

Segue la preghiera di Carlomagno: qui l' ironia comincia a svelarsi nel tono triviale e nelle cose dette. La preghiera, presa sul serio, è ciò che v' ha di piú lirico, come la preghiera di Margherita alla Madonna nel *Fausto*, o di san Bernardo in Dante. Ma qui Carlomagno comincia a persuadere Dio che, aiutando Carlomagno, fará bene a sé stesso: — Se non m'aiutate, perderete i vostri partigiani —. È un argomento preso dall'utile. Finisce con ragioni da venditore, con un calcolo aritmetico; e la trivialitá dell'espressione risponde alla trivialitá del concetto.

Ecco come Dante esprime quest'ultima idea:

Immensi furon li peccati miei,
Ma la bontá divina ha sí gran braccia
Che prende ciò che si rivolve a lei.

Qui si sente la serietá dell'espressione.

Carlomagno sparisce e viene in iscena Domineddio in persona. Non vi è cosa piú imbarazzante del dovere far parlar Dio. Se dite che comanda col sopracciglio, il Giove omerico divien sublime. Ariosto fa parlar Domineddio a Michele come un capo d'affari parla ad un commesso, abiettamente: « digli da parte mia » è il modo piú triviale della lingua: e l'Angelo esegue piú abiettamente le « commissioni »! L' ironia, in tutto questo, è nel tono.

V' ho detto che se l'autore ha un tono elegante può elevarsi senza nulla di brusco. L'Ariosto, che sin qui ha raccontato ordinariamente, quando comincia alcun che di poetico ad uscir dal fatto, cambia tono a un tratto. Quel trivialissimo Angelo, la-

sciato appena il cielo è una forma appartenente al mondo d' immaginazione dell'Ariosto; la forma e l'espressione divengono sublimi:

> Dovunque drizza Michel angel l'ale,
> Fuggon le nubi, e torna il ciel sereno;
> Gli gira intorno un aureo cerchio, quale
> Veggiam di notte lampeggiar baleno.

Questo tono elevato riesce tanto piú sensibile, in quanto contrasta co' versi precedenti e seguenti. Dopo avere strisciato, si leva ad un tratto.

L'Ariosto è sobrio quando dee rappresentare le parti poetiche; ma non ritorna al tono precedente: l' ironia a poco a poco va fino alla satira. Di naturale il tono divien comico e faceto. L'Angelo comincia un ragionamento: dove trovare il Silenzio, e finisce per dire, con convincimento, che dev'essere nei monasteri dove sta scritto dappertutto. Il comico è tutto relativo all'Angelo: corre al convento: « Non è silenzio quivi... ». L' ironia sarebbe solo nel fatto:

> E gli fu ditto
> Che non v'abita piú, fuorché in iscritto.

Di qui l' ironia si svela: il poeta intende di farvi ridere, e non abbandona piú questo campo. Il non trovare il Silenzio è meraviglia per l'Angelo. Avea pensato di trovar con quello altre virtú, e non solo non ve le trova, ma vi trova i vizi contrari; e quel riso mutasi nel riso amaro dell' indegnazione:

> Né Pietá, né Quïete, né Umiltade,
> Né quivi Amor, né quivi Pace mira.
> Ben vi fur giá, ma nell'antiqua etade;
> Ché le cacciâr Gola, Avarizia ed Ira,
> Superbia, Invidia, Inerzia e Crudeltade.

Qui è come un uomo che, vedendo una cosa che non sta bene e d'apparenza ridicola, prima ride e poi s' indegna. Ritorna il ridicolo: ridicolo obbiettivo nelle impressioni dell'Angelo. L'An-

gelo, meravigliato nel trovar lí la Discordia, che credeva di dover cercare in inferno, è rappresentato nel modo piú atto a provocare il riso:

> Pensato avea di far la via d'Averno,
> Ché si credea che tra' dannati stesse;
> E ritrovolla in questo nuovo inferno,
> (Ch' il crederia?) tra santi ufficii e messe.

Con che abilitá ha serbato quel contrasto per l'ultimo « tra santi uffici e messe ».

Ariosto è il primo cinquecentista che abbia introdotte figure allegoriche; prima, s' introducevano figure mitologiche, che erano personificazioni rettoriche, freddamente riprodotte. Nel Voltaire i personaggi allegorici sono ridicoli e freddi, perché si conducono come esseri viventi. L'Ariosto, con giudizio e misura ammirabili, s' è limitato alla parte scultoria: a dar loro faccia, e faccia tale che sia in rapporto con le passioni che rappresentano.

Bellissima d'originalitá è la forma della Discordia, co' capelli discordi « che aver pareano lite »; quando poi dice:

> Avea dietro e dinanzi, e d'ambi i lati
> Notai, procuratori ed avvocati,

il riso diviene irresistibile, e cessa tutto quel non so che d' inconcreto che rimaneva. È la Discordia realizzata negli uomini.

A' suoi tempi non erano ancor sorti i Gesuiti; ed ha saputo indovinarli e rappresentarli nella rappresentazione della Fraude, che è il ritratto dell' ipocrita. È impossibile immaginar quanta destrezza e varietá di toni v' impieghi. Sul principio, è piena di grazia e soavitá:

> Avea piacevol viso, abito onesto,
> Un umil volger d'occhi, un andar grave...

Fin qui la figura è piacevole, il tono grazioso. Poi comincia a caricar la mano e vi mette in cospetto della caricatura:

> Un parlar sí benigno e sí modesto,
> Che parea Gabrïel che dicesse: — Ave —.

Dopo avervi cosí condotti col *persiflage*, passa alla seconda parte: all'orrore interno ed al disgusto:

> Era brutta e deforme in tutto il resto:
> Ma nascondea queste fattezze prave
> Con lungo abito e largo; e sotto quello,
> Attossicato avea sempre il coltello.

Comincia graziosamente e finisce tragicamente.

La stessa potenza realizzatrice troverete nelle altre cose. La casa del Sonno è realizzata con tutte le qualitá convenienti all'eminente personaggio che vi soggiorna.

L' ironia, prima nascosta nella trivialitá d'espressione, poco per volta si distriga, « *s'en dégage* », prende forza, divien facezia, indegnazione, sarcasmo, e finisce in buffoneria, quando Michele prende a calci e pugni la Discordia, e, mancando di rispetto alla Croce, ne piglia una per bastonarla:

> E pugna e calci le dié senza fine.

2. — Rodomonte a Parigi.

La macchina d'Ariosto comprende anche le forze soprannaturali de' maghi e delle fate. Nella prossima lezione parlerò d'Alcina. Nella macchina epica dell'Ariosto trovammo sotto la scorza d'una societá apparente un' ironia dapprima impercettibile che sviluppandosi progressivamente finisce in pretta buffoneria. È la dissoluzione della macchina epica; l' intervento non è serio, non è fecondo di risultati; la macchina non è indispensabile per ispiegar gli avvenimenti come in Omero.

Quanto accade in Ariosto accade per la passione de' cavalieri; tutto ammette una spiegazione naturale. La macchina ci sta per farsi fischiare: Ariosto l'ha colpita a morte; né Tasso ha potuto risuscitarla. Tutto nasce da mezzi umani; tutto è spiegato come dalla storia umanamente, mediante le passioni e' caratteri. Ogni poema ha per centro un'azione unica, che ne costituisce l'unitá umana. Una lotta, un contrasto rappresentato

in due popoli, due partiti, due princípi. Omero: la civiltá greca con l'asiatica. Virgilio: l'antica civiltá italiana e la nuova civiltá orientale. Tasso: la civiltá occidentale e la societá orientale. Milton: Dio e Satana, vincendo Satana. La *Messiade*: Dio e Satana, vincendo Dio. Il fondo epico cavalleresco è la lotta fra' turchi aggressori e' cristiani, ed ha una base storica. I Cristiani nel primo fervore si rintanavano negli eremi e flagellavanvisi; i Turchi fecero i missionari armati. Tutti i poemi cavallereschi presuppongono un' invasione mussulmana. Il Pulci le ha caricatureggiate ammucchiandone un numero sterminato in un breve poema; facendole cominciar senza motivo, mancar di continuazione, e finire com'erano cominciate. Ariosto primo ha loro dato proporzioni colossali, dignitá epica; ma ha loro data questa splendida vita per meglio ammazzarle, le ha messe sul piedistallo per tirarle giú con le proprie mani. Dopo averle sollevate all'ultimo punto di serietá le distrugge con l' ironia.

Esamineremo: Come abbia rappresentato seriamente, come abbia sciolto l' ironia. Non ha serietá morale, religiosa o politica; parla sempre in favor de' cristiani, ma evidentemente per convenzione. La sua serietá non è reale, ma tutta estetica. Ammessi gli assunti dati cavallereschi, li realizza rappresentandoli seriamente, come cosa reale; e questo lo distingue da tutti gli altri poeti cavallereschi. Ne' suoi 46 canti v'ha una battaglia, e poi molti scontri ma senza interesse, con la preponderanza delle forze or dell'una or dell'altra parte. Questa battaglia, l'assalto di Parigi, comincia in modo prettamente storico. Carlomagno fortifica Parigi nei punti deboli; Agramante fa i preparativi convenevoli. Non v'è la spiensieratezza e mattezza individualistica, che fa il fondo della Cavalleria. Il poeta non sente ancora interesse estetico, perché l' interesse cavalleresco non è ancor desto: scherza. Quando, descrivendo le ferite che fa Rodomonte salito sulle mura parigine, dice:

> Or si vede spezzar piú d'una fronte,
> Far chieriche maggior delle fratesche,
> Braccia e capi volare, e nella fossa
> Cader da' muri una fiumana rossa.

si vede che vuol far dello spirito. Piú in lá, getta nel fossato un Morchino, che non adorava altro che il vino; il poeta dice:

> Or quivi muore; e quel che piú l'annoia
> È 'l sentir che nell'acqua se ne muoia.

Rodomonte, alla testa di ventimila uomini, è un capitano alla testa delle sue schiere; non ha nulla ancor di cavalleresco. I suoi danno la scalata; è curioso veder come Ariosto la concepisce. Vi siete mai trovato in una folla costretto ad urtar chi vi precede perché urtato da chi vi segue:

> Spinge 'l secondo quel ch' innanzi sale,
> Ché il terzo lui montar fa suo malgrado.

È una maniera comica: il meraviglioso non s' è ancor sviluppato, si sviluppa quando s'esce dalla condizione storica. Rodomonte è cattivo generale: spicca un salto dal primo muro sul secondo, ma i suoi, da semplici mortali, scendono nel fossato, dove i Cristiani ne bruciano undicimila e otto. Siamo fuori delle condizioni ordinarie e reali; precipitiamo nell'assurdo cavalleresco. L' impressione dell'autore si rivela nello stile: ha avuto innanzi sei versi di Dante:

> Diverse lingue, orribili favelle
> Parole di dolore, accenti d' ira
> Voci alte e fioche, e suon di man con elle,
> Facevano un tumulto il qual si aggira
> Sempre in quell'aria senza tempo tinta
> Come la rena quando il turbo spira.

Ha imitato rimanendo Ariosto. Modifica idee ed armonie, secondo la situazione. Ciò che per Dante è tumulto, è per Ariosto un'armonia: le strida umane e il crepitar della fiamma si accordano. Ne' versi di Dante, ricchi e pieni d' idee, non v' è compassione ma orrore:

> Ed io ch'avea d'orror la testa cinta.

Ariosto compatisce quegl' infelici. Ha mollezza di suoni, melodia: si vede che ha innanzi un sogno, non una realtá. Per Dante tutto è serio; Ariosto cerca d'abbellire, addolcire:

> Aspro concento, orribile armonia
> D'alte querele, d'ululi e di strida
> Della misera gente che peria
> Nel fondo per cagion della sua guida,
> Istranamente concordar s'udia
> Col fiero suon della fiamma omicida.

E, se volete misurar tutta la distanza fra il poema dantesco appassionato e reale, e questo poema dell' immaginazione, leggete i due versi che chiudono quest'ottava:

> Non piú, Signor, non piú di questo canto;
> Ch' io son giá rauco, e vo' posarmi alquanto.

L' incendio gli fa venir la raucedine; spezza e passa ad altro.

Questo incendio è il piedistallo creato a Rodomonte, che esce dalle condizioni storiche; è solo, in una cittá di duecentomila abitanti; i suoi sono arsi: la situazione creata dal poeta per l'eroe è assurda di sublimitá; o, se vi piace, sublime di assurditá. Il primo movimento di Rodomonte,

> Volgendo gli occhi a quella valle inferna,

è un alto grido di bestemmia e rabbia. C' interessiamo a lui; fa dimenticar tutti i combattenti: la battaglia divien lo sforzo d'un solo. L'autore gli volge le spalle; torna alla battaglia, ad altre avventure; chi ci pensa? si spassa con lui; va assaporando il soggetto: lo lascia per cinque canti in Parigi.

Sopravviene un nuovo elemento. La moltitudine, che nei poemi cavallereschi è la vile canaglia, « pecore e zebe », ha vita drammatica in Ariosto perché sola contro Rodomonte. Tutti gl' impotenti e gli inermi stavano in piazza quando Rodomonte, presentandosi, li sbigottisce. Succede un grido universale, una

fuga universale. È una delle magnifiche ottave ariostesche: prima cupa, poi tenera e tumultuosa e finalmente ridicola:

Quando fu noto il Saracino atroce
All'arme istrane, alla scagliosa pelle,
Lá dove i vecchi e 'l popol men feroce
Tendean l'orecchie a tutte le novelle,
Levossi un pianto, un grido, un'alta voce,
Con un batter di man ch'andò alle stelle;
E chi poté fuggir non vi rimase,
Per serrarsi ne' templi e nelle case.

Che fará Rodomonte? Prodezze? No; fa il guerriero artista. Si spassa sulla moltitudine a dar colpi estetici:

Qui fa restar con mezza gamba un piede,
Lá fa un capo sbalzar lungi dal busto:
L'un tagliare a traverso se gli vede,
Dal capo all'anche un altro fender giusto...

Quel « giusto » vi esprime il voler di Rodomonte: — Voglio fare questo colpo in questo modo —:

E di tanti ch'uccide, fere o caccia,
Non se gli vede alcun segnare in faccia.

Scoppia l' infinito disdegno de' poeti cavallereschi per la moltitudine tenuta per men che niente. L'Ariosto, con un tratto sanguinoso, le dá un brevetto di canaglieria:

Quel che la tigre dell'armento imbelle
Ne' campi ircani o lá vicino al Gange,
O 'l lupo delle capre e delle agnelle
Nel monte che Tifeo sotto si frange;
Quivi il crudel pagan facea di quelle
Non dirò squadre, non dirò falange,
Ma vulgo e populazzo voglio dire,
Degno, prima che nasca, di morire.

Ma questa moltitudine non è composta di « pecore e zebe », ma d'uomini. L'autore, che collettivamente la disprezza, s' intenerisce decomponendola:

> Religïon non giova al sacerdote,
> Né la innocenzia al pargoletto giova:
> Per sereni occhi o per vermiglie gote
> Mercé né donna né donzella trova...

Vi è la moltitudine nel senso cavalleresco e la moltitudine nel senso umano.

Che fará ora Rodomonte? Continuando, oltrepasserebbe i limiti. Questi tratti bastano; fa tali prove che ci ridestano, giunge a tale assurdo da svegliarci e da farci avvertire l' ironia:

> Signor, avete a creder che bombarda
> Mai non vedeste a Padova sí grossa,
> Che tanto muro possa far cadere
> Quanto fa in una scossa il re d'Algiere.

Il poeta lo riabbandona per occuparsi d'altro.

In una tragedia di Voltaire noi sentiamo Clitennestra, trascinata fuori della scena pe' capelli dal figliuolo che vuole ucciderla, gridare ed esclamare: « *Arrête!* ». E questo matricidio, lontano dagli spettatori, ha un'azione estetica molto maggiore che se passasse sotto i loro occhi. Rodomonte, che rimanendo in iscena diventerebbe ridicolo, diviene terribile per gli effetti che produce quando li indovinate indirettamente.

Uno scudiero, ansante, mezzo insensato, impressionato, corre a chieder soccorso a Carlomagno; è una delle piú belle rappresentazioni dell'Ariosto:

> A lui venne un scudier pallido in volto,
> Che potea appena trar del petto il fiato:
> — Ahimé! Signor, ahimé! replica molto,
> Prima ch'abbia a dir altro incominciato:
> Oggi il romano Imperio, oggi è sepolto;
> Oggi ha il suo popol Cristo abbandonato:
> Il Demonio dal cielo è piovuto oggi,
> Perché in questa cittá piú non s'alloggi.

> Satanasso (perch'altri esser non puote)
> Strugge e ruina la cittá infelice.
> Volgiti e mira le fumose ruote
> Della rovente fiamma predatrice,
> Ascolta il pianto che nel ciel percuote;
> E faccian fede a quel che 'l servo dice.
> Un solo è quel ch'a ferro e fuoco strugge
> La bella terra, e innanzi ognun gli fugge.

Tutto l'avvenuto non raccontato vi si presenta in lontananza. Carlomagno viene in Parigi con un esercito. Rodomonte in faccia alle moltitudini era una situazione esaurita.

Quando, mentre Oreste sta sparlando d' Egisto, costui comparisce cinto di guardie, l'uditorio abbrividisce, si dice: — Zitto! —. Questa è l' impressione dell'autore in un momento solenne d'aspettazione. Si mette a guardare Rodomonte: ne fa la statua: è bello.

Solo nella piazza, sta innanzi ad un palazzo in cui s'era ricoverato il popolazzo:

> Rodomonte, d'orgoglio e d' ira pazzo,
> Solo s'avea tutta la piazza presa;
> E l'una man, che prezza il mondo poco,
> Ruota la spada, e l'altra getta il fuoco.

Le turbe gli gettano addosso quanto trovano, non per effetto del coraggio ma della paura: hanno in volto il pallor della morte. È notabile l'agitazione e il gridar delle turbe, e la calma di Rodomonte, che vede pur venire Carlomagno:

> Sta sulla porta il re d'Algier, lucente
> Di chiaro acciar, che 'l capo gli arma e 'l busto...

È l'estetico del terribile. L'autore passa ad altro; le sue interruzioni non sono arbitrarie: esaurita una situazione, spezza prima di cominciarne un'altra.

I Paladini scagliansi su Rodomonte. L' interesse è nella moltitudine che scappa e ridivien coraggiosa:

> Ognun prende arme, ognuno animo prende.

Rodomonte s' ingrandisce di tutto il suo pericolo; non aveva ancora incontrata resistenza nella realtá. L'autore gli fa una risatella in faccia; analizzando graziosissimamente la sua situazione, Rodomonte concepisce per la prima volta questo pensiero: — Bisogna ritirarsi —; e la ritirata l' ingrandisce anche piú:

> Rivolge gli occhi orribili e pon mente
> Che d'ogni intorno sta chiusa l'uscita...

Va verso la Senna « a passi lunghi e tardi » e, prima di gettarvisi, si getta fra i nemici e ne leva di mezzo altri cento. Si salva, e questa fuga l' ingrandisce ancora:

> Poi che fu giunto a proda, gli dispiacque,
> Ché si vide restar dopo le spalle
> Quella cittá ch'avea trascorsa tutta,
> E non l'avea tutt'arsa, né distrutta.

Quest'episodio è tolto di peso dal Boiardo; lá era un abbozzo.

3. — La discordia.

Nel Cervantes il ridicolo della Cavalleria è tolto non dalla sua essenza, ma dal suo contrasto co' tempi prosaici; tutto quel romanzo è una lunga antitesi. L'Ariosto ha sviluppato nella Cavalleria un germe di dissoluzione che è al di dentro di lei, nella sua natura. La Cavalleria, come sviluppo rigoglioso di forze individuali, è sublime, è Rodomonte a Parigi; ma in questo è ancora il suo debole, il comico. Sono forze mancanti di centro, eslegi, indisciplinate, che rendono impossibile una seria azione epica.

Se gl' individui si trincerano nel loro voglio, l'epica è disciolta, la societá è disgregata. Vi sono discordie qua e lá in

tutti i poemi cavallereschi, ma senza significato; sono risse introdotte per rappresentare battaglie o duelli. Vi sono dispute nell'epopee che rafforzano l'elemento epico, che servono ad equilibrare le forze, come l' ira di Achille e l' ira di Rinaldo. Nell'Ariosto la Discordia è la baia del poema epico; scioglie tutto l'elemento cavalleresco pagano irremissibilmente; toglie il contrasto; dissolve l'azione sociale in azione individuale. Il romanzo succede alla epopea, la battaglia degenera in duello (Rinaldo e Ruggiero; i tre cristiani contro i tre pagani). La Discordia rappresentata dall'Ariosto ha un senso profondo: è la caricatura della Cavalleria.

La decadenza dell'epico, che era giunto al sommo interesse nel combattimento di Rodomonte, è preparata con mezze tinte e tatto squisito: il ridicolo non giunge improvviso.

Rinaldo vince ed assedia nei loro campi i guerrieri pagani. I cavalieri pagani lasciano le loro avventure particolari e ritornano al campo per difendere il loro signore. Sono in due drappelli che si succedono a mezz'ora d' intervallo, e forano l'esercito cristiano: il primo è composto di Rodomonte, Mandricardo, Gradasso e Sacripante; il secondo di Marfisa e Ruggiero. L' invenzione è presa dal Boiardo; l'Ariosto l'ha resa poetica. Il Boiardo ha avuto il torto di particolareggiare e di fermarsi su' particolari, di non rappresentar la cosa con la rapiditá del fulmine; ci tira pe' capelli nella realtá e divien ridicolo. L'Ariosto ha capito che tutto dev'essere un giuoco d' immaginazione.

Le rovine cagionate da un fulmine in una casa ponno essere rappresentate direttamente, ed anche indirettamente descrivendo le impressioni del padron di casa nel vederle. L'Ariosto, avendo a rappresentar due azioni simili, i due assalti de' due drappelli, ha rappresentata la prima indirettamente. Carlo armato esce e chiede ragione del tumulto. Nessuno sa di che si tratti; va innanzi e trova de' fuggiaschi che non danno retta né alle sue minacce, né alle sue esortazioni: procede e trova feriti, trova cadaveri; era la « riga » di sangue lasciata da' guerrieri nel traversar l'esercito cristiano:

Il magno Imperator, fuorché la testa,
È tutto armato, e i Paladini ha presso:
E domandando vien che cosa è questa
Che le squadre in disordine gli ha messo:
E minacciando, or questi or quegli arresta;
E vede a molti il viso o il petto fesso,
Ad altri insanguinare o il capo o il gozzo,
Alcun tornar con mano o braccio mozzo.
Giunge piú inanzi, e ne ritrova molti
Giacere in terra, anzi in vermiglio lago,
Nel proprio sangue orribilmente involti,
Né giovar lor può medico né mago;
E vede dagli busti i capi sciolti,
E braccia e gambe con crudele imago;
E ritrova, da i primi alloggiamenti
A gli ultimi, per tutto uomini spenti.

In questa ottava magnifica, con una unitá periodica tutta sua, vi presenta prima lo spettacolo indeterminato d'un lago di sangue, che poi analizza, e quindi vi mostra l'estensione del danno.

Ruggiero e Marfisa sopravvengono dall'altra parte. L'autore rappresenta direttamente, ma senza particolari, il loro operato: non pensano a far prodezze, ma solo a camminar verso il campo pagano.

Per lungo e per traverso a fender teste
Incominciaro, a tagliar braccia e spalle
Delle turbe che mal erano preste
Ad espedire e sgombrar loro il calle.
Chi ha notato il passar de le tempeste,
Ch'una parte d'un monte o d'una valle
Offende e l'altra lascia, s'appresenti
La via di questi duo fra quelle genti.

Ariosto non s' interessa. Prende la cosa dal lato ridicolo. Rappresenta gl' infelici che, scappati da' primi, mentre ringraziavano Dio della prontezza delle loro gambe, davano di muso in Ruggiero e Marfisa; ma questo comico è amareggiato dal pensiero della fatalitá di quelle morti.

Molti che dal furor di Rodomonte
E di quegli altri primi eran fuggiti,
Dio ringraziavan ch'avea lor sí pronte
Gambe concesse, e piedi sí espediti;
E poi, dando del petto e della fronte
In Marfisa e in Ruggier, vedean, scherniti,
Come l'uom né per star né per fuggire
Al suo fisso destin può contraddire.

Byron e Leopardi parlerebbe qui della inesorabilitá del destino. Ariosto scherza con questa idea, vi mette innanzi il paragone della volpe. Questo poter scendere a paragoni, questo non curarsi che di mettervi innanzi il fato vivacemente è il carattere della immaginazione.

L'Ariosto non ha per buon gusto descritta la battaglia che segue, rinforzato il campo pagano: vi sente mancanza d' interesse e realtá. A' Cristiani non rimane che Brandimarte; è una strage, non una battaglia. La narra in un'ottava. Ammucchia in sei versi i sei guerrieri irresistibilmente impetuosi che hanno Carlomagno a fronte. Carlomagno si raccomanda ridicolamente a san Giovanni e san Dionigi, e finalmente scappa in Parigi. L'ottava comincia col fragor della tempesta e finisce in una fischiata.

La forza del terribil Rodomonte,
Quella di Mandricardo furibondo,
Quella del buon Ruggier, di virtú fonte,
Del re Gradasso sí famoso al mondo
E di Marfisa l' intrepida fronte,
Col re Circasso a nessun mai secondo,
Feron chiamar san Gianni e san Dionigi
Al re di Francia, e ritrovar Parigi.

Dov' è la traccia del sublime rappresentato in Rodomonte? L'epica che si sta sciogliendo a poco a poco, diverrá materia da Aristofane nella Discordia. Quando s' è vinto, cessa la subordinazione: Agramante non è piú curato d'un frullo; Mandricardo

avea lite con Ruggiero, con Rodomonte e Marfisa; Rodomonte avea lite inoltre con Ruggiero; e ciascuno vuol essere il primo a combattere. Agramante li induce a ricorrere alla sorte.

> Fe' quattro brevi porre: un Mandricardo
> E Rodomonte insieme scritto avea;
> Ne l'altro era Ruggiero e Mandricardo;
> Rodomonte e Ruggier l'altro dicea;
> Dicea l'altro Marfisa e Mandricardo.
> Indi all'arbitrio de l' instabil Dea
> Li fece trarre: e 'l primo fu il Signore
> Di Sarza a uscir con Mandricardo fuore.
> Mandricardo e Ruggier fu nel secondo;
> Nel terzo fu Ruggiero e Rodomonte;
> Restò Marfisa e Mandricardo in fondo;
> Di che la donna ebbe turbata fronte.
> Né Ruggier piú di lei parve giocondo:
> Sa che le forze dei duo primi pronte
> Han tra lor da finir le liti in guisa,
> Che non ne fia per sé, né per Marfisa.

Si può dire che il comico non si sia fin qui sviluppato: manca la rappresentazione. Si fa lo steccato. Mentre le turbe aspettano impazientemente che s' incominci, si sente un baccano, un gridio venir dal padiglione in cui Gradasso armava Mandricardo. Gradasso, nel dargli la spada, la riconobbe per Durindana e gli chiese come l'avesse. Mandricardo gli risponde alla stordita; Gradasso non l'ascolta neppure.

> E dimandògli se per forza o patto
> L'avesse tolta al conte, e dove e quando.
> E Mandricardo disse ch'avea fatto
> Gran battaglia per essa con Orlando;
> E come finto quel s'era poi matto,
> Cosí coprire il suo timor sperando,
> Ch'era d'aver continua guerra meco,
> Fin che la buona spada avesse seco.

E dicea ch' imitato avea il castore,
Il qual si strappa i genitali sui,
Vedendosi alle spalle il cacciatore,
Che sa che non ricerca altro da lui.
Gradasso non udí tutto il tenore,
Che disse: — Non vo' darla a te né altrui.
Tanto oro, tanto affanno e tanta gente
Ci ho speso, che è ben mia debitamente.
Cercati pur fornir d'un'altra spada;
Ch' io voglio questa, e non ti paia nuovo.
Pazzo o saggio ch'Orlando se ne vada,
Averla intendo, ovunque io la ritrovo —.

Mandricardo, lieto d'una nuova battaglia, risponde con calma:

— Piú dolce suon non mi viene all'orecchia
(Rispose alzando il Tartaro la fronte),
Che quando di battaglia alcun mi tenta;
Ma fa che Rodomonte lo consenta.
Fa che sia tua la prima, e che si tolga
Il re di Sarza la tenzon seconda;
E non ti dubitar ch' io non mi volga,
E ch'a te et ad ogni altro io non risponda —.
Ruggier gridò: — Non vo' che si disciolga
Il patto, o piú la sorte si confonda:
O Rodomonte in campo prima saglia,
O sia la sua dopo la mia battaglia.
Se di Gradasso la ragion prevale,
Prima acquistar che porre in opra l'arme;
Né tu l'aquila mia da le bianche ale
Prima usar dei, che non me ne disarme:
Ma poi ch' è stato il mio voler giá tale,
Di mia sentenza non voglio appellarme,
Che sia seconda la battaglia mia,
Quando del Re d'Algier la prima sia.
Se turbarete voi l'ordine in parte,
Io totalmente turberollo ancora.
Io non intendo il mio scudo lasciarte,
Se contra me non lo combatti or ora —.

Mandricardo s' infuria e si conduce da facchino:

Se l'uno e l'altro di voi fosse Marte
(Rispose Mandricardo irato allora),
Non saria l'un né l'altro atto a vietarme
La buona spada o quelle nobili arme —.
  E, tratto da la collera, avventosse
Col pugno chiuso al re di Sericana;
E la man destra in modo gli percosse,
Ch'abbandonar gli fece Durindana.
Gradasso, non credendo ch'egli fosse
Di cosí folle audacia e cosí insana,
Colto improvviso fu, che stava a bada,
E tolta si trovò la buona spada.
  Cosí scornato, di vergogna e d' ira
Nel viso avvampa, e par che getti fuoco;
E piú l'affligge il caso e lo martíra,
Poiché gli accadde in sí palese loco.
Bramoso di vendetta si ritira,
A trar la scimitarra, a dietro un poco.
Mandricardo in sé tanto si confida,
Che Ruggiero anco alla battaglia sfida.

Mandricardo sfida i due a battaglia, e quelli si disputano per sapere chi debbe essere il primo:

  — Venite pure inanzi amenduo insieme,
E vengane pel terzo Rodomonte,
Africa e Spagna e tutto l'uman seme;
Ch' io son per sempre mai volger la fronte —.
Cosí dicendo, quel che nulla teme,
Mena d' intorno la spada d'Almonte;
Lo scudo imbraccia, disdegnoso e fiero,
Contra Gradasso e contra il buon Ruggiero.
  — Lascia la cura a me (dicea Gradasso)
Ch' io guarisca costui de la pazzia —.
— Per Dio (dicea Rugger) non te la lassso;
Ch'esser convien questa battaglia mia.

Va' indietro tu; — Vavvi pur tu; — né passo
Però tornando, gridan tuttavia;
Et attaccossi la battaglia in terzo,
Et era per uscirne un strano scherzo.

Agramante accorre per riconciliarli. Frattanto comincia un altro fracasso nell'altro padiglione dove Sacripante armava Rodomonte ed aveva riconosciuto in Frontino il suo Frontalatte. Egli dice a Rodomonte: — Il cavallo è mio; ma te lo presterò per gentilezza —. Rodomonte gli risponde mettendosi sei piedi al di sopra di lui.

Rodomonte, del quale un piú orgoglioso
Non ebbe mai tutto il mestier de l'arme,
Al quale in esser forte e coraggioso
Alcuno antico d'uguagliar non parme,
Rispose: — Sacripante, ogn'altro ch'oso,
Fuor che tu, fosse in tal modo a parlarme,
Con suo mal si saria tosto avveduto
Che meglio era per lui di nascer muto.

Ma per la compagnia che, come hai detto,
Novellamente insieme abbiamo presa,
Ti son contento aver tanto rispetto,
Ch' io t'ammonisca a tardar questa impresa,
Fin che de la battaglia veggi effetto,
Che fra il Tartaro e me tosto fia accesa;
Dove porti un esempio inanzi spero,
Ch'avrai di grazia a dirmi: Abbi il destriero —.

Sacripante s'arrabbia:

— Gli è teco cortesia l'esser villano
(Disse il Circasso pien d' ira e di isdegno);
Ma piú chiaro ti dico ora e piú piano,
Che tu non faccia in quel destrier disegno
Che te lo difendo io, tanto ch' in mano
Questa vindice mia spada sostegno;
E metterovvi insino l'ugna e il dente,
Se non potrò difenderlo altrimente —.

Venner da le parole alle contese,
Ai gridi, alle minacce, alla battaglia...

Agramante accorre. Sacripante racconta il furto. Marfisa si ricorda della spada, riconosce Brunello, lo ghermisce, lo conduce innanzi a Sacripante, e comincia con un « voglio »:

— Io voglio questo ladro tuo vassallo
Con le mie mani impender per la gola,
Perché il giorno medesmo che 'l cavallo
A costui tolle, a me la spada invola.
Ma s'egli è alcun che voglia dir ch' io fallo,
Facciasi inanzi, e dica una parola;
Ch' in tua presenza gli vo' sostenere
Che se ne mente, e ch' io fo il mio dovere —.

Quest' è l'ultima discordia, che serve di compimento. Questo canto è l' *Iliade* che finisce nel *Don Chisciotte*.

4. — Alcina.

L'azione epica è svanita; la battaglia è degenerata in duello. Si combatte ancora sotto Parigi, ma da comparse; mancano i grandi guerrieri che c' interessino. L' interesse rinascerá quando Agramante, Gradasso e Sobrino duelleranno con Orlando, Oliviero e Brandimarte. C' interesseremo a' guerrieri, non alle idee generali che riattaccansi ad un poema epico. Sulle rovine dell'elemento epico s' innalza il cavalleresco, che rimane solo in campo come parte attraente e seria del poema. L'elemento cavalleresco consiste proprio in quella discordia, in quell'anarchia, in quelle forze individuali indisciplinate, smisurate e cozzanti che interessano, tolta di mezzo la societá, e che rispetto alla societá sono ridicole e state ridicoleggiate dall'autore.

Il soprannaturale cavalleresco succede all'epico: queste forze piú che umane vengono spiegate miracolosamente: con l' invulnerabilitá, con le armi di Ettore o di Nembrotte, ecc. Fra queste forze soprannaturali ci è anche l'animo, che Ariosto ha voluto personificare nelle fate, che sotto questo aspetto sono serie. Le

fate per la fantasia orientale sono belle ragazze con forze soprannaturali che concedono a' loro amanti. Passando in Occidente, la loro fisionomia s' è fatta piú fosca. Il Boiardo non le ha capite: sono le sue figure piú sbiadate. Ariosto se ne è impadronito, ha aggiunto loro un concetto ed una forma. Rappresentano le forze interne dell'animo.

Ariosto ha immaginato un guerriero in cui lottano l'angiolo e la bestia, la prosa e la poesia, prendendolo come al solito dal Boiardo. Boiardo aveva immaginato un guerriero stipite degli Estensi, imitando Virgilio che aveva fatto di Enea lo stipite de' Cesari. Fece Ruggiero discendente di Ettore, sicché gli Estensi trovavansi parenti di Cesare e Ferrara sollevata all' importanza di Roma. Ruggiero è inventato sullo stampo di Achille: doveva scegliere fra una vita lunga ed una vita gloriosa. Atlante suo protettore lo chiude in un castello incantato fra danze, musiche e donzelle. Brunello fa rappresentare lí presso una giostra, a cui Ruggiero accorre. Il voler rifare l'Achille omerico è l' incubo de' poeti italiani, che non ci sono riusciti: i Ruggieri d'Ariosto e di Boiardo, il Rinaldo ed il Ricciardo del Tasso sono tante nuove edizioni d'Achille.

Ariosto s' è impadronito di questo concetto e l' ha reso poetico. In Ruggiero vi sono due uomini: il materiale ed il poetico. Atlante ed Alcina rappresentano le potenze sensibili e concupiscibili dell'uomo; Bradamante e Melissa la parte spirituale. Anche in Omero le divinitá rappresentano le passioni umane, ma sono introdotte come persone reali.

Ariosto sa quel che fa. Bradamante è una Penelope. Alcina è bassa e materiale. Ruggiero esita fra le due.

Da una parte stanno Bradamante e Melissa, che rappresentano l' istinto della gloria, l'amor puro; dall'altra, Atlante, la parte prosaica, l'amore ignobile della vita, Alcina, la concupiscenza.

Alcina non è una creazione d'una bellezza assoluta. Ha un gran vizio; è una figura allegorica, e non possiederá mai tutto il rigoglio della vita individuale. Se volete sapere che le manchi, ricordatevi di Armida, tanto popolare perché dietro la maga

ci è la donna, dietro l'allegoria la persona; non è solo una maga incantatrice, ma una donna appassionata, che ama Rinaldo e lo mostra quando n' è abbandonata, quando rinviene e si trova sola e in poche parole rivela tutti i suoi sentimenti: prima piange, poi s'arrabbia, poi vuol vendetta, poi dispera. Fa vibrare ben altre corde. Ma questo è un campo ancora nuovo per l'Ariosto; è un ulteriore sviluppo dato dal Tasso alla poesia italiana.

Ariosto rimane in un puro campo d' immaginazione. Alcina non ha bellezza propria come Armida, apparisce magicamente bella, ma è brutta. Non ha di quei sentimenti che costituiscono la passione; è una vecchia libidinosa; perduto Ruggiero, s' irrita per dispetto. Non può destare un'emozione poetica, ma una emozione di pura immaginazione che non tocca il cuore. Nessun poeta ha capito meglio ciò che voleva fare e l' ha meglio eseguito. Non restano che le forme esterne; descrizioni. Quattro sono le principali: un mirto parlante; un giardino; la bellezza di Alcina; Ruggiero che aspetta Alcina in letto. Astolfo fa il suo ingresso trionfale sulla scena trasformato in mirto. Alcina, dopo averlo avuto per amante, sazia, l'aveva trasformato. Questa trasformazione ha lo stesso significato delle trasformazioni di Circe. Ariosto, nel rappresentare un uomo trasformato in albero, ha avuto innanzi niente meno che Dante. Fra le due rappresentazioni vi è la differenza che passa fra una cosa seria ed una buffoneria.

> Come d'un stizzo verde ch'arso sia
> Da l'un de' capi, che da l'altro geme
> E cigola per vento che va via;
> Sí de la scheggia rotta usciva insieme
> Parole e sangue...

È uno de' luoghi che fa piú raccapriccio; lo stizzo verde che arde e cigola, le parole e il sangue non solo spaventano, sgomentano: il sentimento del meraviglioso è sopraffatto dal sentimento dello spavento.

Ariosto ha scartato il tragico, descrive un bel fenomeno: è rimasto Ariosto:

> Come ceppo talor, che le medolle
> Rare e vote abbia, e posto al foco sia,
> Poi che per gran calor quell'aria molle
> Resta consunta ch' in mezzo l'empia,
> Dentro risuona e con strepito bolle
> Tanto che quel furor trovi la via;
> Cosí murmura e stride e si corruccia
> Quel mirto offeso, e alfine apre la buccia.

Il conciso di Dante va al cuore; questa larga esposizione non vi lascia sentire il tragico. Quando Pier della Vigna apre la bocca, parla da uomo offeso; vi fa pietá: « perché mi scerpe? »; sentite le membra dell'uomo strappate sotto i rami dell'albero. Astolfo parla da leggiadro paladino:

> Onde con mesta e flebil voce uscio
> Espedita e chiarissima favella,
> E disse: — Se tu sei cortese e pio,
> Come dimostri alla presenza bella... —

Vedete l'uomo leggiero e vanitoso. Narra con freddezza. Basta questo breve paragone. Astolfo ammonisce Ruggiero; ma Ruggiero non ne tien conto.

Tre sono i giardini poetici italiani: quello del Poliziano, quello d'Armida, quello d'Alcina, ch' è una miniatura. È un giardino molle ed effeminato:

> Qui, dove con serena e lieta fronte
> Par ch'ognor rida il grazioso Aprile,
> Gioveni e donne son: qual presso a fonte
> Canta con dolce e dilettoso stile:
> Qual d'un arbore all'ombra, e qual d'un monte,
> O giuoca, o danza, o fa cosa non vile;
> E qual, lungi dagli altri, a un suo fedele,
> Discuopre l'amorose sue querele.

In Alcina l'autore ha voluto rappresentare la semplice bellezza materiale delle linee, senza grazia o leggiadria: fenomeno nuovo in Italia. Laura, Beatrice corporalmente sono appena indicate; questa è la prima traccia del realismo in poesia. Quest'analisi è una specie di anatomia della bellezza materiale: la descrive dalla chioma fino a' piedi. Il Lessing ha censurato questa descrizione come troppo materiale; ma la materialitá è qui il segreto della poesia.

Ruggiero aspetta Alcina preso da un solletico puramente materiale, non ama. È benissimo descritta la sua impazienza.

Alcina è vinta da Melissa, che libera tutti i « conversi in fonti, in fere, in legni e in sassi », e fra questi anche Astolfo. È un fenomeno curioso ed osservabile che la virtú sia quasi sempre prosaica. Melissa non ha né forma né immagine; Alcina è presente ad ogni memoria di lettore dell'Ariosto. Perché ci fa impressione come uomini estetici quello che sprezziamo come morali? Perché la virtú è rappresentata come dovere, perché se ne fa la negazione delle passioni; perché se ne rappresenta di essa non il positivo ma il negativo. Questo è il difetto del Paradiso e del Purgatorio dantesco, per questo il suo Inferno ha maggior interesse; l'uomo, va spassionandosi a poco a poco, sinché sciolto dal corpo rimanga un puro spirito, cioè un'astrazione.

Alcina ha una vita interna; quindi v' interessa. Melissa è senza passioni, fa quel che fa perché deve farlo; senz'amore, sdegno, odio; senza sentir le passioni della virtú. Il virtuoso ha le passioni della sua virtú; vedendo uno svergognato che presume di guardarlo, gli ribolle il sangue: è Dante con Filippo Argenti: è la virtú divenuta poetica. Melissa è un instrumento prosaico, impiegato dal poeta per esprimervi una idea; pure, debb'esservi cara come benefattrice d'Astolfo, che fa ridiventar uomo.

5. — Astolfo.

Il damerino Astolfo, provvisto di un libretto de' rimedi degli incanti, della lancia d'oro che atterrava tutti, d'un cavallo alato e di un corno che, a sonarlo, fa fuggir di paura chiunque sente quel suono, diviene l'organo dell' immaginazione in questo poema; è nel cavalleresco quello che Dio, san Michele e la Discordia sono stati nell'epico; è la macchina soprannaturale: è un uomo destinato a grandi imprese.

L'azione epica è l'assedio di Parigi; l'azione cavalleresca, la pazzia d'Orlando; mezzi soprannaturali liberano Parigi; mezzi soprannaturali rinsaviscono Orlando: c' è una macchina epica ed una macchina cavalleresca. Astolfo, il buffone del Pulci, il damerino del Boiardo, diventa il braccio di Dio!

L'azione epica succede intorno Parigi, e Astolfo si spassa a viaggiar sull' ippogrifo. Gli altri guerrieri lasciano Parigi, incontrano avventure e vi ritornano; lui se n' è dimenticato; è come un *hors-d'-oeuvre*; è l'espressione piú compiuta del bisogno che abbiamo di gettarci nel fantastico quando la realtá ci par troppo angusta, che vive sempre nella plebe, fanciullo perpetuo, straniero alla civiltá, che tanto piú s'appassiona pel meraviglioso quanto meno comprende la realtá, e nei ragazzi, che vi renderete sempre amici coi racconti fantastici. Il tempo e lo spazio non hanno ragione su lui; ha unificato la realtá e l' immaginazione.

Il corno vi dará situazioni comiche, giacché il poeta scherza con questa macchina e vi getta sopra la sua ironia. Astolfo viaggiando con altri compagni in una terra dominata dalle donne, che non volevano conceder loro di passar oltre, risolvono di aprirsi a forza una via; non riuscendo loro, Astolfo ricorre al corno. È una delle piú stupende descrizioni degli effetti comici della paura, che accieca e fa cader spesso dal pericolo immaginario nel reale. E l'autore dice: — Bene sta: questi sono plebe e fuggono, la paura è natura nella lepre —. Ma Marfisa, Gui-

done, tutti que' famosi guerrieri, scappano anch'essi. Marfisa « spaventata », i cavalieri « pallidi e tremanti » sono epiteti che colpiscono, perché presentano idee che sembravano impossibili anche in sogno.

Astolfo giunge in Nubia e trova il Senápo punito del soverchio orgoglio con la cecitá, e con le visite delle Arpie che, quantunque volte si metteva a mangiare, venivano, e parte sporcavano, parte divoravano ogni cosa. Una profezia diceva che il re ne sarebbe liberato da un cavalier volante. Astolfo vuol cacciarle con la spada, ma invano; ricorre al corno; suona, e fuggono; le perseguita fino alla buca dell' inferno in cui si cacciano. L' immaginazione esaltata trova angusti i confini della terra.

Molti, specialmente inglesi, s'avventurano nel cratere del Vesuvio, si cingono funi alla vita e sotto le ascelle, e si fanno calar giú dal Cicerone; finché respinti dai miasmi mefitici, dalla puzza di zolfo, si facciano tirar su. Tal' è la buca infernale in cui si ficca Astolfo, pensando: — Di che ho a temere? Mi posso aiutare sempre col corno! —:

> Farò fuggir Plutone e Satanasso,
> E 'l can trifauce leverò dal passo.

Dopo pochi passi, il fumo lo costringe a battere in ritirata. L' inferno è qui divenuto ridicolo, ma la caricatura è piú netta nella rappresentazione delle anime infernali. Una ombra, interrogata, risponde ad Astolfo, che lí sono tutti gli amanti crudeli, tutte le amanti sorde.

Respinto dall' inferno, Astolfo vola sopra un'alta montagna in cui trova il Paradiso terrestre. Comincia con una magnifica descrizione: sono tutte le bellezze della terra idealizzate; la sede di quell'etá dell'oro che ogni uomo immagina, e chi pone nel passato e chi nell'avvenire. Anche Dante ha descritto un paradiso terrestre; ma per lui tutto è serio, non v' è nulla di voluttuoso come in Ariosto. L' immaginazione popolare, per rappresentare bella una cosa, la paragona a ciò che crede esser piú

bello; le gemme sono per lei l' ideale della bellezza, e l'Ariosto rappresenta il Paradiso terrestre come le si presenta:

> Zaffir, rubini, oro, topazi e perle
> E diamanti e crisoliti e iacinti
> Potriano i fiori assimigliar che per le
> Liete piagge v'avea l'aura dipinti...

Non guarda alla spiritualitá della bellezza, la materializza, v' insinua una certa morbidezza, una certa voluttá. Astolfo incontra san Giovanni evangelista, che l' informa della sua missione: — Ti credi un buffone? No, sei un grand'uomo —.

Gli danno una bella stanza per la notte, e fieno per l' ippogrifo, e gl' imbandiscono pomi cosí squisiti che Astolfo trova scusabili Adamo ed Eva. Ecco dove va a finire questo Paradiso terrestre:

> De' frutti a lui del Paradiso diero
> Di tal sapor, ch'a suo giudicio, sanza
> Scusa non sono i duo primi parenti,
> Se per quei fur sí poco ubbidïenti.

Soddisfatti i suoi bisogni naturali, Astolfo va con san Giovanni nella Luna. Nasce una delle invenzioni originali dell'Ariosto. È originale non l' invenzion badiale di salir nella Luna, ma il crear la Luna, dandole un concetto ed un soggetto. Un viaggio nella Luna costituisce l'oltreterrestre, cui ricorrono i poeti per fissar l'attenzione sull' infinito e l' indefinito della vita nostra, per esempio, « bellezza divina » è una forma indeterminata necessaria ai poeti per collocare ciò che veggono in un mondo superiore; ma non possono determinare, devon rimanere nel vaporoso. Nessuno ricorda come Dante abbia determinato Giove, Marte o Saturno; del Paradiso dantesco vi rimangono i caratteri generali dell'oltreterrestre.

L'oltreterrestre non serve solo a rappresentar l' ideale, ma anche la vita terrena satiricamente: i poeti hanno immaginati altri mondi per mettervi la caricatura del nostro. Voltaire, in

un saporitissimo romanzetto, *Micromégas*, in cui, rappresentando un abitante di Sirio che viene in terra con un abitante di Saturno, ridicoleggia i dotti contemporanei, adopera il metodo contrario al metodo dantesco: scende a tutti i piccoli dettagli. Il riso poetico nasce dal metter l'accidente contro l'essenziale, dandogliene l' importanza.

In Ariosto c' è una Luna particolare, rappresentata ne' suoi particolari satirici. Astolfo, nella Luna, vede il mondo a rovescio, la realtá contraria all'apparenza: trova la Luna grandissima ed appena scerne la terra aguzzando gli occhi.

Lamartine espone le impressioni provate ascendendo su di una montagna e si lancia nell' infinito; e stava solo sopra una montagna: che sarebbe stato se fosse stato nella Luna! Astolfo non trova in tutto questo che una stranezza. Nella Luna s' immaginano abitatori; il poeta non se ne occupa; dice con indifferenza ch' erano simili a quelli della terra. Astolfo, che non era ito lí per considerare il meraviglioso lunare, s'avvia per cercare il senno di Orlando. Ariosto suppone che nella Luna si fabbrichino le vite umane, e che quindi vi si trovi tutto quello che qui si perde.

Il comico sta nel rappresentare la miseria del mondo, in cui si perde, senza accorgersene, tanta roba:

> Le lacrime e i sospiri degli amanti,
> L' inutil tempo che si perde a giuoco,
> E l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
> Vani disegni che non han mai loco...

Perché possa veder tutta questa roba, l'autore le ha dato forma: alcune chiarissime e piene di senso: un mucchio di vesciche gonfie erano i regni perduti da' príncipi orientali; altre sono immagini popolari, messe simbolicamente. Ci è il proverbio: « ho perduta la minestra », nato dall'uso de' monaci di dispensar minestre a mezzogiorno, che vengono pagate con preghiere dai poveri; e significa: « ho fatto un benefizio senza frutto »; un gran mucchio di minestre versate rappresenta le elemosine po-

stume. Diciamo d'una donazione fatta con cattivi fini, che puzza. La donazione di Costantino è rappresentata da un gran mucchio di fiori giá odorosi, ora puzzolenti. In queste immagini c' è attualitá, non nelle altre che rimangono sbiadite. Poi giunge dov'era il senno: ma prima finisce l'elenco delle cose perdute con un tratto di spirito:

> E vi son tutte l'occorrenzie nostre:
> Sol la pazzia non v' è poca né assai,
> Che sta quaggiú, né se ne parte mai.

Il senno è una specie d'etere, chiuso in ampolle. Astolfo trova il suo proprio senno e lo riprende:

> Astolfo tolse il suo, ché gliel concesse
> Lo scrittor dell'oscura Apocalisse.

Presa la grossa ampolla del senno d'Orlando, prima di lasciar la Luna vanno a veder la fabbrica delle vite umane. Segue la riproduzione della favola delle Parche. Fin qui non v' è comico, ma il fondamento del comico. Un vecchio, il Tempo, porta via que' velli. Astolfo ne vede uno tutt'oro. San Giovanni gli dice che quella vita avrebbe principio vent'anni prima che si noti con l'M e col D l'anno corrente. Chi era questo grand'uomo? Il piú gran minchione del tempo: Ippolito d' Este. Astolfo comincia a cantarne le lodi. Come scherza con sua invenzione, come deride sotto i baffi il cardinale! Ariosto suppone d'avere un' innamorata, e le parla cosí: — Orlando ha perduto il senno; anch' io l'ho perduto; chi andrá a prenderlo in cielo per me! — e dice che non crede che sia nella luna:

> Chi salirá per me, Madonna, in cielo
> A riportarne il mio perduto ingegno...?

Tempo curioso in cui potevano concepirsi e gustarsi tali cose: la libertá era perduta e di recente; lo straniero era in Napoli; e si rifuggiva dalla realtá in questi sogni fanciulleschi!

Ecco come rappresenta Ippolito d' Este:

> Quegli ornamenti, che divisi in molti
> A molti basterian per tutti ornarli,
> In suo ornamento avrá tutti raccolti
> Costui, di c'hai voluto ch' io ti parli.
> Le virtudi per lui, per lui soffolti
> Saran gli studi; e s' io vorrò narrar li
> Alti suoi merti, al fin son sí lontano,
> Ch'Orlando il senno aspetterebbe invano.

Generalitá, fra le quali scorgi una certa finezza d' ironia, sfuggita senza dubbio all'alto ingegno del cardinale Ippolito. Ora il comico si sviluppa.

Quando mi dite che nella Luna si trova il perduto in terra, il soggetto comico è bell' e preparato; ma, parlando delle vite che vi si fabbricano, no; e bisogna che lo cerchiate. Vi ricordate, in Dante, di san Pietro che impallidisce e fa impallidire il Paradiso, indegnandosi col suo successore? Nelle parole del santo trovate tutto il misto di passioni che ribollivano in petto a Dante:

> Se io mi trascoloro,
> Non ti maravigliar; ché, dicend' io,
> Vedrai trascolorar tutti costoro.
> Quegli ch' usurpa in terra il loco mio,
> Il loco mio, il loco mio che vaca
> Nella presenza del figliuol di Dio,
> Fatto ha del cimitero mio cloaca
> Del sangue e della puzza, onde il perverso,
> Che cadde di quassú, laggiú si placa.

L'Ariosto ha voluto farne la caricatura. San Giovanni rinnova la scena, toltane la serietá. Perché s' indegna? — Non v'è che un mezzo di fuggir la morte, dice il poeta, beffandosi dell'arte sua: tenersi amici i poeti. Ed allora non solo sarete sicuri dell' immortalitá; ma potrete bricconeggiar senza tema di acqui-

stare una cattiva riputazione. — E comincia a dare esempi:

> Non sí pietoso Enea, né forte Achille
> Fu, com'è fama, né sí fiero Ettorre;
> E ne son stati e mille e mille e mille
> Che lor si puon con veritá anteporre:
> Ma i donati palazzi e le gran ville
> Dai discendenti lor, gli ha fatto porre
> In questi senza fin sublimi onori
> Dall'onorate man degli scrittori.

San Giovanni s' indegna, s' infoca, e, meravigliandosene Astolfo, gli dice: — Anch' io fui scrittore, ed ho fatto Cristo, ed in ricompensa sto qui. Ai tempi miei si premiava i poeti col Paradiso; ma adesso sono cosí poveri! e non ci può esser buon poeta senza buona tavola e buon alloggio —. Notate quanto sia terribile quel « convenne »:

> E ben convenne al mio lodato Cristo
> Rendermi guiderdon di sí gran sorte...

6. — Angelica.

Cerchiamo di raccoglierci e darci conto del cammino percorso nelle nostre lezioni. Cominciammo col determinare il carattere epico del *Furioso*; n'esaminammo la macchina epica e l'azione epica, ed abbiamo visto che l'autore le considera seriamente, ne sviluppa il meraviglioso e finisce per sciogliere con l' ironia la propria creazione. Sulle rovine dell'epico sorge il cavalleresco dissolvente dell'epico e disciolto a sua volta dall'arbitrio individuale e dall'elemento prosaico moderno. Intorno al filo conduttore d'una pretesa azione epica s'ammucchiano mille avventure che formano l'azione cavalleresca. Queste avventure sono per lo piú prese dal Boiardo, continuate e finite in parte. Sono prese e trasformate: lí ha un valore ed un significato, qui un altro valore ed un altro significato. Le due avven-

ture principali intorno a cui si aggruppano le altre, sono gli amori di Orlando e d'Angelica, di Ruggiero e Bradamante.

Il primo nome che incontrate nel Boiardo è quello d'Angelica che comparisce nella sommitá della bellezza, della potenza, della ricchezza e della fortuna. Anche in Ariosto compare per la prima, ma è una donnicciuola non piú regina, scortata, difesa; ma sola, schernita come una donna di mondo, che fugge dubitosa della vita e dell'onore; Ariosto la getta nel fango per fare la controparte del Boiardo; la presenta quale poteva e doveva essere: una donna, non piú una maga: una donna bellissima, vana, menzognera, perfida, come la donna di Heine, e la sua perfidia è siffattamente temperata con la beltá che riesce simpatica.

Dipinge il suo sbigottimento con uno di quei paragoni che sa fissare in una ottava:

> Qual pargoletta damma o capriola,
> Che tra le fronde del natio boschetto
> Alla madre veduta abbia la gola
> Stringer dal pardo, e aprirle 'l fianco o 'l petto,
> Di selva in selva dal crudel s' invola,
> E di paura trema e di sospetto;
> Ad ogni sterpo che passando tocca,
> Esser si crede all'empia fera in bocca.

La bellezza è nelle passioni animalesche immaginate con tanta veritá; la damma non sa cos' è morire, ma ricorda le immagini viste. Fuggendo, trova un boschetto di rose, in cui si abbandona, stanca, per riposare.

Sopraggiunge Sacripante. Trasformato sviluppando il ridicolo non avvertito dal Boiardo, che gli faceva fare seriamente il patito, costui si mette a piangere Angelica perduta: e qui si trova l'ottava sulla rosa imitata dal Poliziano, e imitata dal Tasso, di cui vi parlerò paragonandola con le altre due, quando parlerò del Tasso.

Angelica gli si mostra, gli promette mille cose ed in cuor suo pensa a farsene scortare fino in India e poi disfarsene. Sa-

cripante fa un altro calcolo; ma, mentre vuol uscire dal ridicolo, un'avventura ve lo ricacca. Un cavaliere sopraggiunge. Sacripante, indispettito, lo sfida e n' è rovesciato. Mentre Angelica lo aiuta a rialzarsi, sopraggiunge un guerriero che lo informa esser egli stato abbattuto da una donzella.

Le sue mortificazioni non sono finite. Angelica non ha piú fiducia in lui, sicché, vedendosi venire incontro Rinaldo, gli dice: — Fuggiamo! —. Sacripante duella con Rinaldo, è il primo gran duello del *Furioso* senz'armi incantate: Ariosto ha raccolto in un'ottava tutti i movimenti della scherma:

> Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
> Colpi veder che mastri son del giuoco:
> Or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi
> Ora coprirsi, ora mostrarsi un poco;
> Ora crescer innanzi, ora ritrarsi;
> Ribatter colpi, e spesso lor dar loco;
> Girarsi intorno; e donde l'uno cede,
> L'altro aver posto immantinente il piede.

Una delle sue piú facili ottave, infelicemente imitata dal Tasso. Angelica se ne scappa.

L'autore non la risparmia. Questa disprezzatrice di tanti eroi cade in mano ad un romito estenuato, ma in cui la vista di tanta bellezza ridesta la superbia della carne, che l'addormenta magicamente. Mentre fa inutili sforzi, son presi dai pirati, e la regina del Catai vien attaccata nuda ad uno scoglio per servir di pasto ad un'orca.

Ruggiero, sul cavallo alato, la salva, e le ridá il suo anello. Appena lo ha, rivela tutta la protervia del suo carattere. Si prende spasso de' cavalieri erranti, ruba l'elmo ad Orlando, e, dopo aver mostrato tanto disprezzo per tutti, ultima ironia, s' innamora d'un pastore bello ma di bassa estrazione e di bassissimo animo ed offre trono e mano a Medoro.

Quanta ironia! Distrugge col suo *persiflage* l'Angelica del Boiardo. Il carattere di Angelica è uno de' piú profondamente

studiati, e la coscienza che ne ha trasparisce dai pochi versi in cui descrive l' innamoramento.

Vi sdegnate della sua arroganza, e pure le volete bene, perché è donna.

7. — La pazzia d'Orlando.

L'originale della creazione ariostesca è l' ironia che emerge dalla natura del personaggio. Napoleone a S. Elena è una ironia del destino; rimane grande. L' ironia d'Angelica non è nel fatto, nel destino: quello che fa all'ultimo è l' ironia di quello che crede.

Il concetto d'Orlando non è meno originale e piú profondo. Orlando in Boiardo non ha carattere proprio, nell'Ariosto acquista un sembiante cosí fiero da fare impressione anche su Mandricardo. Con questa figura paurosa è congiunto il massimo della forza fisica; ha una forza muscolare prodigiosa. Comparisce attaccato a tradimento da Cimosco, ed è solo, e con un colpo di lancia ne infilza sei. Fa gustare a poco a poco in un'ottava questa caricatura della forza fisica:

> Il cavalier d'Anglante, ove piú spesse
> Vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;
> Ed uno in quella e poscia un altro messe,
> E un altro e un altro, che sembrar di pasta:
> E fin a sei ve n' infilzò; e li resse
> Tutti una lancia; e perch'ella non basta
> A piú capir, lasciò il settimo fuore
> Ferito sí, che di quel colpo muore.

Questa è la forza del braccio. Volete veder quella dei piedi? Perseguita a piedi Cimosco a cavallo e lo raggiunge in poco tempo. Per digressione, vi farò notare una leggiadra invenzione dell'Ariosto. I poeti sogliono, parlando di tempi antichi, fare presagire i tempi moderni. L'Autore immagina che Cimosco

avesse inventato lo schioppo, e sparasse sopra Orlando: ne prende occasione per descrivere lo schioppo.

> Dietro lampeggia a guisa di baleno;
> Dinanzi scoppia, e manda in aria il tuono.
> Treman le mura, e sotto i piè il terreno;
> Il ciel rimbomba al paventoso suono.
> L'ardente stral, che spezza e venir meno
> Fa ciò ch' incontra, e dá a nessun perdono,
> Sibila e stride; ma, come è il desire
> Di quel brutto assassin, non va a ferire.

Vedete qui qualche cosa di profondo. Lo schioppo ha eguagliato il valore e la codardia; la forza fisica è annullata, lo schioppo annulla la Cavalleria: quindi l' indegnazione di Orlando. Invenzione leggiadra di Ariosto, ma poco accarezzata.

Camminando in cerca d'Angelica, entra in una caverna, dove trova una bellissima ragazza; sopraggiungono i malandrini, una ventina. Il capo, vedendo la bella veste bruna d'Orlando, se ne invoglia. Orlando uccide i malandrini. Come? Con una tavola da pranzo, a cui mangiavano venti malandrini e due donne:

> Nella spelonca una gran mensa siede
> Grossa duo palmi e spaziosa in quadro,
> Che sopra un mal pulito e grosso piede
> Cape con tutta la famiglia il ladro.
> Con quell'agevolezza che si vede
> Gittar la canna lo Spagnuol leggiadro,
> Orlando il grave desco da sé scaglia
> Dove ristretta insieme è la canaglia.
> A chi 'l petto, a chi 'l ventre, a chi la testa,
> A chi rompe le gambe, a chi le braccia...

Orlando, tanto forte, il rappresentante della forza fisica nella Cavalleria, ha altri caratteri distintivi: vi congiunge quell'equi-

librio interno chiamato senno. Non è iracondo, non è millantatore, né vano, né leggiero: conserva sempre calma e sangue freddo, che spesso gli fa vincere guerrieri pari di valore. Nel combattimento con Mandricardo giunge cosí a togliere la briglia al cavallo di Mandricardo. Paragoniamo Mandricardo ed Orlando. Mandricardo muore pel suo carattere stesso, per l' impeto e l' iracondia, non pel caso. Orlando esce pazzo, non per caso: la sua natura, la sua assennatezza lo conduce alla pazzia. La pazzia d'Orlando costituisce il vero significato interno del poema. Orlando è il piú serio dei cavalieri erranti. Quando trovate Rodomonte a Parigi, Grifone a Damasco, quando la Cavalleria si spiega in tutta la sua magnificenza, vedete un pazzo attraversare la scena e sparire. Orlando fa la parodia della Cavalleria piú profondamente di Don Chisciotte, perché tutta spontanea.

Ma è notabile anche pel modo in cui è rappresentato. La pazzia d'Orlando è ciò che meglio mostra la seria rappresentazione del poema. Fra i romanzi moderni v' è il romanzo psicologico; la poesia italiana fornisce pochi esempi della poesia psicologica: la poesia italiana è scultoria. Il solo Petrarca potrebbe esserne esempio. Ma Petrarca si rappresenta, non si studia. Il primo esempio se ne trova in questa pazzia d'Orlando.

Orlando non è capace di passioni leggiere, e per questo impazza. Gli altri innamorati d'Angelica pensano a lei quando essa è lí. Ma Orlando ha concepito per lei una passione profonda. Comparisce come innamorato serio: è a letto, sogna d'Angelica, si alza e ne parte. Angelica: non ha che una fissazione: trovarla; se giunge presso Cimosco, se entra nella grotta, non è che cercando Angelica. Liberata Isabella, liberato Zerbino, bastonatosi con Mandricardo, si allontana. È il solo cavaliere errante che abbia amici: Brandimarte e Zerbino, presentimenti del Tancredi del Tasso. Stanco giunge assetato in un bel luogo, un bel praticello, un ruscello chiarissimo; scavalca e si riposa. Questa è l'apertura della follia d'Orlando. Spesso, quando stiamo allegri, una voce misteriosa ci avverte della nostra sventura. Una delle piú belle scene del Tasso è il duello di Tancredi con

Clorinda. I due guerrieri si riposano, e Tancredi si rallegra di vedere il nemico piú offeso. Una tremenda apostrofe del poeta lo interrompe:

Oh nostra folle
Mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!
Misero, di che godi? oh quanto mesti
Fiano i trionfi ed infelice il vanto!...

Simile a questo è il primo movimento poetico rappresentato in Orlando, quando si sdraia tutto contento sull'erba:

Giunse ad un rivo che parea cristallo,
Nelle cui sponde un bel pratel fioria,
Di nativo color vago e dipinto,
E di molti e belli arbori distinto.

Non si mescola subiettivamente all'azione, apostrofando Tancredi. Mentre sta lí tutto abbandonato vede delle lettere negli alberi di mano di Angelica. Corre a guardare, e legge: « Angelica e Medoro », e la seconda impressione è il dubitare che sia scrittura di Angelica: sará un'altra Angelica!

Va col pensier cercando in mille modi
Non creder quel ch'al suo dispetto crede:
Ch'altra Angelica sia creder si sforza,
Ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Poi, convinto che sia carattere d'Angelica, s' immagina di esser finto col nome di Medoro:

Finger questo Medoro ella si puote:
Forse che a me questo cognome mette.

Perché non crede a questo? S'alza in piedi, e dimentica il riposo; l'autore lo paragona ad un uccello invischiato:

Come l' incauto augel, che si ritrova
In ragna o in visco aver dato di petto,
Quanto piú batte l'ale e piú si prova
Di disbrigar, piú vi si lega stretto.

Si rimette in cammino. C' è un monte in cui s' inoltra una grotta, coverta da edere e virgulti. Orlando v' entra e vi trova la seguente iscrizione:

> Liete piante, verdi erbe, limpid'acque,
> Spelunca opaca, e di fredde ombre grata,
> Dove la bella Angelica, che nacque
> Di Galafron, da molti invano amata,
> Spesso nelle mie braccia nuda giacque...

Que' particolari distruggono ogni illusione. Orlando non può credere ai suoi occhi; legge e rilegge, e poi rimane di sasso. È un momento doloroso, ma Ariosto non li conduce mai fino allo strazio. Trova un paragone magnifico, che distrae l'animo. Le lacrime non gli vogliono uscire dagli occhi:

> Cosí veggiam restar l'acqua nel vase
> Che largo il ventre e la bocca abbia stretta:
> Che nel voltar che si fa in su la base,
> L'umor che vorria uscir tanto s'affretta,
> E nell'angusta via tanto s' intrica,
> Ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

Quest'ultimo verso, che vuole cinque pause, è stupendo:

> Che a goccia a goccia fuore esce a fatica.

Lasciamo interrotta la piú gran scena psicologica della poesia italiana, che da Dante a Tasso deve considerarsi come la prima epoca della poesia europea, che ha per carattere una sintesi senza analisi. L'analisi comincia con Shakespeare. Gl' italiani hanno avuto la dolce amara iniziativa della civiltá moderna, ed in Machiavelli trovate per primo questa sottilissima analisi. In questa scena è còn piú potenza iniziata l'analisi del cuore umano. Un avvenimento con mille gradazioni. L'amore di Angelica e Medoro: prima sono parole: poi una iscrizione; poi voce umana, racconto d'un pastore. Queste gradazioni esterne corrispondono a gradazioni interne nell'animo di Orlando. Orlando sorbisce il

veleno a poco a poco, fluttuando tra il timore e la speranza; ed il poeta ha piú campo di spiegare le sensazioni di Orlando.

Nel primo stadio il sentimento non si rivela con tutta la sua forza, perché rimane l'adito aperto a sofismi consolatori. Nella grotta, la certezza aumenta; riceve una tale impressione che riconoscete non aver che fare con un uomo dalle passioni deboli. Ma il fatto giunge ad un terzo momento. Orlando lascia la grotta, creandosi sofismi. Crede e vuole e spera, che qualcuno abbia fatta quella iscrizione per infamare Angelica. L'Ariosto non si mescola con Orlando. Sta sempre distante ed indifferente; le passioni in lui sono sempre temperate dall' immaginazione. Mentre Orlando cammina in sí poca speranza, il poeta descrive certe scene pastorali che distraggono la fantasia. Vede il fumo sui tetti, ode i muggiti degli armenti, i latrati dei cani; ci presenta i garzoni affaccendati intorno ad Orlando, giunto all'albergo. L'albergo era la casa dove aveva soggiornato Angelica con Medoro:

> Corcarsi Orlando e non mangiar domanda,
> Di dolor sazio e non d'altra vivanda.

Sulle mura, sulle finestre, sulla porta vede scritto A e M:

> . . . dell'odiato scritto ogni parete,
> Ogni uscio, ogni finestra era dipinto.

Ecco l'ultima gradazione che deve sviluppare gli ultimi sentimenti d'Orlando. Fin qui sofisticava non avendo a chi domandare: ora gli viene in capo di chiamare il pastore; ma si arresta e gli manca il coraggio; e potendo chiarirsi, preferisce rimaner nel dubbio, perché sapeva che i suoi, in fondo, erano sofismi.

Qui avviene un altro cambiamento di scena. Nulla stagna qui: abbozza, passa oltre, e muta la scena e l'animo. Il pastore si presenta non chiamato, e da bestia pastore, per consolarlo, gli racconta la storia d'Angelica e Medoro. Con quanto artifizio è narrata la storia del pastore, che batte e ribatte sulle circo-

stanze piú strazianti per Orlando e finisce per dire come si fosse condotta:

A farsi moglie d'un povero fante!

Versi prosaici che sembrano sfuggiti per negligenza, e sono cosí belli per esprimere una situazione.

Finalmente, il pastore presenta una gemma regalatagli da Angelica, cui era stata regalata da Orlando.

L'animo di Orlando non può piú dubitare; è certo d'esser tradito, il suo dolore va crescendo a poco a poco sino alla pazzia. Si mette a piangere. Sta a letto e non può trovar riposo. Quel letto diviene duro come un sasso, pungente come un'ortica: se la piglia col letto. Gli viene un pensiero. Si sono maritati qui, hanno forse consumato il matrimonio in questo letto; sbalza dal letto, si arma e parte.

Eccolo nella campagna. Piange, urla, tutta la notte. Aggiorna, si guarda intorno e si trova innanzi alla grotta. È in uno stato differente dalla prima volta, in uno stato di rabbia e di furore. Ve ne accorgete alle sue parole: — Non verso lacrime: le lacrime hanno una fine; sono i miei spiriti vitali che m'escono per gli occhi. Non traggo sospiri: i sospiri hanno tregua; io non sono Orlando, sono l'ombra di Orlando —. In questi vaniloqui cominciate a vedere un cervello che si sta guastando. Nel vedere la iscrizione, comincia a tirar con la spada sulle pietre, sugli alberi, e finalmente cade a terra, stanco: una prostrazione folle succede ad un impeto di concitazione pazzo. Per tre giorni rimane cosí: al quarto si alza matto furioso. Tal' è una scena di pazzia, tanto piú ammirabile, in quanto che in tutta la poesia precedente non v' era un pazzo; la scena è uscita tutta viva dal suo capo, come Minerva armata dal cervello di Giove.

Dopo averci presentato cosí Orlando, si spassa a sue spese, ne caricatureggia la forza fisica e l' intelletto.

Il suo primo atto di pazzia è strappar querce come finocchi. Incontra due villani con un asino: gli dicono di farsi da lato:

Orlando non risponde altro a quel detto,
Se non che con furor tira d'un piede,
E giunge a punto l'asino nel petto
Con quella forza che tutt'altre eccede;
Ed alto il leva sí, ch'uno augelletto
Che voli in aria sembra a chi lo vede:
Quel va a cadere alla cima d'un colle,
Ch'un miglio oltre la valle il giogo estolle.

Nel tempo stesso c' è la caricatura dell' intelletto. Incontra Angelica, non la riconosce, ma se n' invoglia e le corre addosso; Angelica si mette l'anello in bocca e cade di cavallo. Orlando corre appresso alla giumenta:

Giá giá la tocca ed ecco l'ha nel crine,
Indi nel freno, e la ritiene al fine.

Comincia a carezzar la giumenta come Angelica, la fa camminare senza posa o pranzo. La giumenta si spalla. Orlando se la reca in ispalla; poi se ne scarica e le dice: — Cammina! —, e non camminando essa, le attacca il freno al piede e se la trascina dietro. Si gitta nello stretto di Gibilterra a cavallo: il cavallo muore ed Orlando giunge a nuoto in Africa, dove trova l'esercito accampato a Biserta. È riconosciuto dai baroni, fra i quali era Astolfo che doveva rinsavirlo. Ma bisognava chiapparlo. I cavalieri erranti si sforzano d'afferrarlo; ed Orlando ne concia male parecchi; si trascina dietro tutta quella gente, finché non l'affunino e lo atterrino, gli chiudano la bocca e gli approssimino l'ampolla al naso; e cosí rinsavisce.

Succede la riabilitazione d'Orlando. Conquista Biserta, uccide Agramante, mostra il suo amore per Brandimarte e sparisce dalla scena. È il tipo del cavaliere errante. Rodomonte è il tipo di tutte le stravaganze del cavaliere errante.

8. — Rodomonte.

Orlando vi dev'essere ormai familiare. È il tipo serio del cavaliere errante. Corporalmente anche egli è ridicolo; ma internamente è l'uomo moderno che sa frenarsi, resistere all' istinto; ha moderazione; è cortese, costumato, generoso, leale. Il vero tipo del cavaliere errante non è Orlando, ma Rodomonte, che è in uno stato perpetuo di pazzia. Rodomonte si trova nel Boiardo, dove lui e Marfisa sono il tipo de' cavalieri. Ricordate l'entrata in iscena di Marfisa. Rodomonte comparisce in un consiglio, sta per acciuffare chi consiglia pace, s' imbarca con un tempo tempestoso e sbarca in Francia.

Perché gli ha l'Ariosto data un' importanza maggiore degli altri cavalieri erranti? Perché, incontrando un cavaliere lo sviluppa, quindi se l'arido Boiardo può introdurre dieci cavalieri erranti, Ariosto non può introdurne che uno.

Perché Rodomonte è cavaliere errante? La Cavalleria ha per soggetto sostanziale l'anarchia. Il cavaliere errante, fortissimo e fiduciosissimo in sé stesso, vuole tutto perché può tutto. Rodomonte è il tipo di questa fiducia illimitata in sé stesso. Discende da Nembrotte, ne ha l'armi e la superbia. Che diventa un uomo che non riconosce nulla al di sopra di sé? Una bestia feroce: segue i suoi stimoli ciecamente. L'Ariosto ha spinto questo concetto fino all'estremo per farne la caricatura: è giunto alla stravaganza, alla bestialitá.

Rodomonte, da principio, è un eroe. Come prima ha fatto eroica, poi ridicoleggiata la caricatura, cosí ha fatto per Rodomonte; l'ha fatto sublime in Parigi; poi, di gradazione in gradazione, lo fa ridicolo. Era fidanzato a Doralice; mentre usciva da Parigi, un nano gli annuncia che Mandricardo gliel' ha rubata. Lascia tutto per correrle appresso, e qui è uomo ancora. Sapete come finí la ricerca. È punito nella sua superbia: non immaginava che potesse essergli preferito un altro. È la prima volta che si accorge che v' è qualche cosa di superiore a lui. Si ribella, e pretende che il suo destino non debba dipendere da una donna.

Abbandona il campo. Qui comincia la sua caricatura; col presentarci in lui un uomo plebeo, diviene una femminella. Comincia a parlar solo; e dice cose grossolane di concetto o di forma. La passione gli turba il giudizio, desidera che Agramante perda tutto e ricorra a lui, che lo salverá.

Sapete come va a finire questa scena: in una scena da taverna. A cavallo o per barca, la sua cura lo perseguita. Giunge ad un'osteria, s'ubbriaca, e comincia a dir male delle donne. Seguitando a camminare, s' installa in una chiesetta. Gli occorre Isabella, dimentica ogni cosa e tratta un monaco che la custodiva come Orlando l'asinello. Succede la storia d' Isabella che Rodomonte, ingannato, uccide. Per punirsi, fa costruire un ponticello stretto stretto, su cui sfidava a battaglia tutt' i cavalieri, acciocchè cadendo nel fiume beva acqua ed espii la colpa del vino.

Spoglia tutti, e ne appende le armi. Una mattina, s' incontra con Orlando; comincia per minacciarlo, lottano, non sappiamo chi sia piú pazzo; e traboccano entrambi nel fiume.

Dov' è il bestiale di questa scena? Rodomonte voleva punirsi e puniva gli altri. Finché fa queste pazzie, vi fa paura e non osate riderne. È punito per dove ha peccato. Bradamante, con Rabicano e la lancia d'oro, lo rovescia; e trionfa il senso comune. Rimane senza parole, abbraccia le armi e scappa, e fa il voto di serrarsi in una caverna per un anno, un mese e un giorno. Dopo riacquistò la libertà; la guerra era finita, Ruggiero e Bradamante si maritavano: si presenta e sfida Ruggiero come traditore; ora se v'era un traditore era lui. Prende armi e cavalli cattivi per combattere Ruggiero con Balisarda, Frontino e le armi di Ettore. Ed è ucciso per la sua superbia.

9. — La morte di Rodomonte.

Rodomonte ed Orlando sono i due caratteri piú originali; ma Orlando non interessa sempre; tranne quando è pazzo, e quando è pazzo è confuso con gli uomini ordinarii. Rodomonte interessa sempre, come un'attrice ottima in mezzo ad una compagnia mediocre. Rodomonte solo è sempre il benvenuto. Donde

nasce questa simpatia? Riunisce in sé il doppio meraviglioso, epico e cavalleresco. Dei fatti ordinari possono fare effetto altamente estetico: è falso che il poeta non debba rappresentar la realtá, che anche plebea, può divenir poetica quando il poeta penetra nel cuore di chi la produce. Due innamorati che si sposano è fatto ordinarissimo; ma fará sempre impressione quando l'autore sappia rappresentare in esso la storia interna del cuore umano. L'Ariosto tende a rappresentare sempre queste cose fuori della realtá, come tutti i poeti de' tempi in cui non si è ancora cominciato ad analizzare il cuore umano. Vi mette innanzi fatti straordinari, stravaganti. La poesia cavalleresca rappresenta l'epoca della civiltá in cui si pensava piú alla sensazione che al sentimento. Rodomonte è meraviglioso, come una macchina tremenda. L'epica si apre nell'Ariosto con Rodomonte. Rodomonte è lo spirito individuale spinto sino alla follia.

V' ho tracciato tutta la sua storia finché si presenta a Carlomagno. È la fine di Rodomonte, e non è stato mai tanto interessante quanto morendo. Si presenta alla fine del poema che alloppiava con gli amori matrimoniali di Bradamante e Ruggiero, colla descrizione del talamo e della tenda nuziale, in cui il poeta s' intrattiene con compiacenza da cortigiano. Ma ecco un guerriero, ospite non invitato, che ci sveglia, rompe l' idillio e conchiude epicamente il poema. Questo matrimonio è un romanzo aggiunto, ed indipendente dal *Furioso*, che termina con la morte di Agramante. Tutto a un tratto, mercé questa apparizione di Rodomonte, lo ricongiunge al poema. Rodomonte era sparito e credevate che l'Ariosto se ne fosse dimenticato, come di Sacripante, ed ecco che ritorna. È una reminiscenza epica, un ultimo carattere epico, aggiunto alla poesia che degenerava in un romanzo idillico.

È il piú superbo de' cavalieri erranti: fortissimo quanto Orlando. Ed eccolo in una situazione tragica come una vittima del destino. Dapprima desta curiositá co' panni neri, fra quella festa. Si avanza senza salutare, le sue parole sono brevissime:

— Son, disse, il re di Sarza, Rodomonte,
Che te, Ruggiero, alla battaglia sfido;

E qui ti vo', prima che 'l sol tramonte,
Provar ch'al tuo signor sei stato infido;
E che non merti, ché sei traditore,
Fra questi cavalieri alcuno onore.

È una sfida brevissima. Non ha piú né le armi né la spada di Ettore. Ha delle armi procurate. Ruggiero è coperto d'armi incantate; ha Balisarda, che ucciderebbe Orlando, il fatato. Visto Rodomonte, dite: è un uomo perduto. Rodomonte rompe la lancia sullo scudo di Ruggiero, che gli passa lo scudo e l'avrebbe ucciso se avesse avuto lancia piú forte. Sembra un duello senza interesse. Eppure, non ve n' è altro piú interessante. Dopo tanti duelli, questo è tutto nuovo. Ariosto non è stanco; egli non dorme mai; è sempre fresco e giovane.

Gli accidenti del duello nascono dalla forza e dal coraggio di Rodomonte, che non è vinto da Ruggiero ma dal fato. Le peripezie del duello nascono dal suo orgoglio indomabile. Rodomonte percuote invano, Ruggiero gli fora le armi. Rodomonte reagisce contro il destino. Getta lo scudo, prende la spada a due mani e comincia a picchiare sul capo di Ruggiero; lo stordisce, ma al terzo colpo la spada si rompe sull'acciaro incantato. Un guerriero assennato avrebbe strappato Balisarda. Ma il securo Rodomonte corre addosso a Ruggiero:

Gli cinge il collo col braccio possente;
E con tal nodo e tanta forza afferra,
Che dall'arcion lo svelle, e caccia in terra.

Ruggiero è a piedi, illeso e armato. Rodomonte, a cavallo, ferito e senza spada, l'urta col cavallo, che Ruggiero ferma, e ferisce Rodomonte:

E di due punte fè sentirgli angoscia,
L'una nel fianco e l'altra nella coscia.

Rodomonte gli menava con l'elsa in capo. Ruggiero lo tira di cavallo.

Terzo cambiamento di scena: sono entrambi a terra. Rodomonte ha interesse a venire alle mani, ma Ruggiero:

> Per lui non fa lasciar venirsi addosso
> Un corpo cosí grande e cosí grosso.

Rodomonte scaglia l'elsa in fronte a Ruggiero e lo fa traballare. Rodomonte corre per afferrarlo, ma cade per la coscia ferita. Ruggiero gli corre addosso.

Quarto cambiamento di scena. Ruggiero vede il suo vantaggio. La lotta è un giuoco di destrezza; si tratta come in strategia di riunire tutte le sue forze sopra un punto indifeso dell'avversario. Ruggiero adopera tutte le sue forze sul fianco e la coscia ferita e finisce per farlo cadere, gli mette il pugnale agli occhi e Rodomonte par perduto. Ruggiero gli dice: — Renditi! —. Rodomonte tace, scioglie il braccio e tenta di ferire. Ruggiero l'uccide.

Questo duello ha ispirato Tasso.

Qui il drammatico desta l' interesse principale. Due guerrieri di pari armi e forze non destano interesse. Qui siete certi d'una fine tragica, ma dubitate sempre chi debba essere il vincitore. Il duello cambia faccia tante volte, e Rodomonte va sempre ingrandendosi; non s'abbandona mai:

> Ma quel, che di morir manco paventa,
> Che di mostrar viltade a un minimo atto,
> Si torce e scuote, e per por lui di sotto
> Mette ogni suo vigor, né gli fa motto.

È audace e dignitoso fino all'ultimo.

La veritá e l'evidenza plastica non è mai stata tanta. Scherza in ogni battaglia, in ogni duello, qui ha perduto il suo riso; tutto è serio. Oltre questa serietá di colorito, ci è l'evidenza plastica. Quando Rodomonte afferra Ruggiero,

> Gli cinge il collo col braccio possente.

Ecco una seconda figura: Rodomonte che cade:

Del capo e delle schene Rodomonte
La terra impresse.

Notate: « la terra impresse ».

E tal fu la percossa,
Che dalle piaghe sue, come da fonte,
Lungi andò il sangue a far la terra rossa.

Tasso dice cosí:

Il cader dilatò le piaghe aperte;
E il sangue espresso dilagando scese.

Vedete un raffinamento di parole, ed una perdita di vista di parole.

Gli ultimi momenti sono piú pittoreschi. Ruggiero sopra Rodomonte:

L'una man col pugnal gli ha sopra gli occhi,
L'altra alla gola, al ventre gli ha i ginocchi.

Vede tutto: una figura in due versi.

Rodomonte sotto Ruggiero:

Come mastin sotto il feroce alano,
Che fissi i denti nella gola gli abbia,
Molto s'affanna e si dibatte invano
Con occhi ardenti e con spumose labbia,
E non può uscire al predator di mano,
Che vince di vigor, non giá di rabbia;
Cosí falla al pagano ogni pensiero
D'uscir di sotto al vincitor Ruggiero.

Ma la parte dove ha sorpassato sé stesso sono gli ultimi momenti:

E due e tre volte nell'orribil fronte,
Alzando, piú ch'alzar si possa, il braccio,
Il ferro del pugnale a Rodomonte
Tutto nascose e si levò d' impaccio.

E quando Rodomonte è cadavere, il poeta lo riassume in un'ultima immagine:

> Alle squallide ripe d'Acheronte,
> Sciolta dal corpo piú freddo che ghiaccio,
> Bestemmiando fuggí l'alma sdegnosa
> Che fu sí altiera al mondo e sí orgogliosa.

Il Tasso ha voluto imitarlo:

> Moriva Argante, e tal moria qual visse:
> Minacciava morendo, e non languia:
> Superbi, formidabili e feroci
> Gli ultimi moti fur, l'ultime voci.

Agonizza da eroe meno degnamente di Rodomonte che tace, e non bestemmia che dopo morto.

Orlando e Rodomonte rappresentano il cavalleresco guerresco; ma la Cavalleria ha un secondo aspetto, il ciclo di Arturo eroico ne' sentimenti. Ariosto vuol rappresentare il cavalleresco ne' sentimenti: l'amicizia, l'amore. Questi elementi sono rappresentati dagli amori di Bradamante e Ruggiero.

10. — Bradamante e Ruggiero.

Addio alle battaglie, alle guerre, a' duelli. Vi presento un'altra parte del poema ariostesco. V' ho parlato d'un doppio ciclo cavalleresco, che il poeta annunzia di riunire fin dal principio. « Le donne, ecc.... » Per meglio comprendere quest'altra faccia del poema ricordatevi la differenza dell'epico e del cavalleresco. Epico: le forze individuali sciolte e operanti ciascuna per proprio conto. Nell'epico avete il poema; nel cavalleresco il romanzo. Nell'Ariosto il poema sorge magnificamente e poi va a sciogliersi nel romanzo, e questo spicca specialmente dopo la morte d'Agramante, quando il poema è conchiuso, e si prolunga in un romanzo idillico. Questo modo di terminare mostra la tendenza dell'Ariosto. Il fondo di questo romanzo è ancora

cavalleresco, ma diviene il cavalleresco dell'anima. La Cavalleria per l'Ariosto è un po' come la religione: modifica, informa tutto l'uomo. Nel Cervantes non c' è che il solo cavalleresco guerresco. In che è posto il cavalleresco del sentimento? Ogni sentimento impossessandosi dell'uomo è infinito, richiede l'olocausto di ogni altra passione: non ammette partecipazione. Come la forza fisica è spinta nella cavalleria fino all'assurdo, cosí il sentimento fino all' infinito, fino all'esclusivismo. Gli antichi poeti hanno sempre espressi sentimenti semplici: la scena piú commovente d'Omero, l'addio d'Andromaca e d' Ettore, è commoventissimo perché esprime tutti que' sentimenti semplici. In seguito i sentimenti vanno raffinandosi a poco a poco: le situazioni cosí ingenue degli antichi non soddisfano piú ne' tempi moderni. Come si raffinano? contrapponendoli. La lotta de' sentimenti costituisce l' interesse poetico, e si chiama antitesi. L'antitesi non esisteva nell'antichitá. L'antitesi comparisce nelle parole, nelle frasi, nello stile, nelle conversazioni. Le antitesi sono comparse primamente fra gli spagnuoli. Fra loro è primo comparso questo rigoglio d'antitesi. Basterá citare il *Cid*, l'amore e l'onore messi in contrasto. Il primo italiano che abbia introdotto l'antitesi nel cavalleresco è Boiardo: ricordatevi l'esempio di Iroldo e Prasildo. L'Ariosto ha generalmente usate situazioni semplici, tranne che alla fine del poema, nell'episodio di Bradamante e Ruggiero.

Questi erano fidanzati fin dal principio del poema; ma, durante tutto il poema, si fa un po' come a gatta cieca. Se qualche volta s' incontrano, tornano a perdersi di vista ben presto. Ma, finito il poema, battezzato Ruggiero e promessagli Bradamante da Rinaldo, sorge il romanzo.

Leone domanda Bradamante in isposa, ed Amone gliel'accorda. Qui comincia la situazione del romanzo. Leone ha per lui Amone, Ruggiero ha Rinaldo. Ruggiero s'arma, s' incammina per uccidere Leone. Sconfigge i Greci che sconfiggevano i Bulgari, i quali lo proclamano re. Ruggiero, perseguitando Leone, cápita in una cittá greca, dov' è riconosciuto, è sorpreso in letto ed imprigionato. La zia di Leone vuol che muoia perché le

aveva ucciso un figlio. Ma Leone lo libera senza sapere che fosse Ruggiero. Ruggiero se gli offre: nasce giá la collisione in Ruggiero. In questo frattempo Bradamante dichiara che accetterá chi le potrebbe stare a fronte un giorno intiero. Ruggiero è pregato da Leone di combattere Bradamante per lui. L'amicizia di Ruggiero è posta in lotta con l'amore. Bradamante è vinta da Ruggiero, che, dopo, abbandona Leone. Sono entrambi disperati. Una fata s' interessa a loro, perché da loro dovea nascere il cardinale Ippolito d' Este. Melissa conduce Leone da Ruggiero, che gli confessa la veritá. Leone gli cede Bradamante, lo conduce innanzi a Carlomagno, e nasce il matrimonio.

Il centro del racconto è il duello fra Bradamante e Ruggiero. Momenti poetici: il lamento di Bradamante, di Ruggiero, la loro disperazione. In che modo se n' è saputo cavare l'Ariosto! Questo momento è straziante. O Ruggiero conceda o conservi Bradamante, proverete sempre strazio. In Ariosto, non v' è strazio, ma meraviglioso. Ride sempre sotto a' baffi; rimanete sempre nel puro campo dell' immaginazione.

Ruggiero lascia tacitamente Bradamante per uccidere Leone: Bradamante ondeggia fra il timore e la speranza. Non vi strazia; si lamenta, facendo de' paragoni. Si paragona all'avaro che teme sempre che il suo tesoro gli sia rubato. Entrata in questa via, continua a far paragoni, paragona sé alla terra, Ruggiero al sole; eccetera.

Cos' è questo lamento? Una specie di variazione sopra una sola melodia: — « Deh torna a me, Ruggiero! » —. Un solo sentimento semplice con mille variazioni. Non v' è niente di serio nella mente di Bradamante.

Viene la situazione drammatica del racconto, il duello. Vi ricordate il duello di Tancredi e Clorinda. Qui sapete che non vi sará nulla di serio, ch' è un assalto di scherma. Questo racconto ci raffredda perché ci vediamo uno scopo cortigiano. Che importa, direte, lo scopo? Nell'Ariosto il fine penetra ne' fatti. È sempre preoccupato delle lodi degli Estensi. Ed è stato punito. Dacché le ficca, divien noioso, illeggibile. Aggiungete che tutto ciò che riguarda gli Estensi è prosaico: noi saltiamo tutti

questi squarci. Per vedere fin dove offenda il nostro senso morale, udite come parla di Lucrezia Borgia.

> Che ti dirò della seconda nuora,
> Succeditrice prossima di questa?
> Lucrezia Borgia, di cui d'ora in ora
> La beltá, la virtú, la fama onesta,
> E la fortuna crescerá non meno
> Che giovin pianta in morbido terreno.

L'Ariosto non trascura occasione per incensare gli Estensi, ma tutto questo ci rimane indifferente, quantunque aduli spiritosamente, e sia inesauribile nel modo di lodarli. Che non solo queste adulazioni interrompono la tela epica, ma sono invenzioni badiali, non ci prende interesse come il Tasso; si ride sotto i baffi della famiglia d' Este, scappellandosi fa loro le fiche. Era trattato indegnamente e se ne risentiva. Queste lodi ci riescono interessanti quando vi si interessa, e questo rende tanto ricordevole il principio del canto XLVI.

È giunto all'ultimo canto. Credeva interminabile il lavoro: temeva di morire prima di compierlo, di morire prima d'acquistar fama. Gibbon aveva lavorato circa venti anni alla sua *Storia*, ed ha scritto sul suo giornale nel punto di finirla:

Il giorno, o meglio la notte del 27 giugno 1787, tra le undici e mezzanotte, scrissi l'ultima linea della mia ultima pagina in un chiosco del mio giardino. Deposta la penna, feci parecchi giri in un viale coperto di acacie, donde la vista si estende sulla campagna, il lago e le montagne. L'aria era dolce, il cielo sereno, il disco argenteo della luna si rifletteva nelle acque del lago, e tutta la natura era immersa nel silenzio. Io non dissimulerò le prime emozioni della mia gioia in questo momento che mi rendeva la mia libertá, e forse avrebbe stabilito la mia fama; ma i movimenti del mio orgoglio si calmarono subito, e sentimenti, meno tumultuosi ma piú malinconici, s' impadronirono della mia anima, quando io pensai che stavo per prender congedo dell'antico e piacevole compagno della mia vita e che, a qualunque etá sarebbe pervenuta la mia *Storia*, i giorni del suo storico non potevano essere ormai se non molto brevi e precari.

Termina la sua *Storia* con un gemito. L'Ariosto meno sentimentale manda un grido d'allegrezza: si sente le spalle piú leggere. Qui sentiamo l'uomo e prendiamo interesse. Sentiamo l'uomo che ha terminato il suo lavoro.

Un uomo, sepolto in un simile lavoro per tanti anni, non appartiene al mondo. Si considera separato dal mondo reale, come un viaggiatore che ritorna, che rientra fra contemporanei. Ritorna sopra una piccioletta barca, i suoi amici gli muovono incontro sul lido, è in cospetto della sua Ferrara che temeva di non mai rivedere.

Tutti corrono sul lido per incontrare il loro glorioso cittadino e salutarlo con grida. È una delle piú amene, piú fantastiche e piú vere scene del poema:

> Or, se mi mostra la mia carta il vero,
> Non è lontano a discoprirsi il porto;
> Sí che nel lito i voti scioglier spero
> A chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
> Ove, o di non tornar col legno intero
> O d'errar sempre, ebbi giá il viso smorto,
> Ma mi par di veder, ma veggo certo,
> Veggo la terra e veggo il lito aperto.
> Sento venir per allegrezza un tuono,
> Che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde;
> Odo di squille, odo di trombe un suono
> Che l'alto popular grido confonde.
> Or comincio a discernere chi sono
> Questi ch'empion del porto ambe le sponde.
> Par che tutti s'allegrino ch' io sia
> Venuto a fin di cosí lunga via.

Sono le due piú belle ottave di questa immaginazione. Ha raccolti sul lido tutti i piú illustri italiani del tempo; è un turibolo pieno d' incenso agitato in favore di tutta quella gente, di tanti vermi. Perché possiate sentire come tanti, che oggi sono grandi, domani saranno ignoti, sentite i giudizi dell'Ariosto. Mette insieme Cappello, affatto ignoto, e Bembo; mette in fascio Pico della Mirandola e un Pio, che nessuno conosce.

Non solo questa galleria ci ributta per la confusione, ma per la mancanza di grandi uomini.

Ecco come parla di Bembo:

> Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,
> Levato fuor del volgare uso tetro,
> Qual esser dee, ci ha col suo esempio mostro.

Si vede uno scolare che ammira il maestro.

Ma passi Bembo. Parlando di un altro:

> E quegli che ci guida ai rivi Ascrei
> Mostra piano e piú breve altro cammino,
> Giulio Camillo...

Chi conosce Giulio Camillo? Fu un pedante, e l'Ariosto pretende che gli abbia insegnato poesia. Non v' è che un sol movimento poetico. Viveva in quei tempi Sannazaro, che godeva fama immensa. Un barbaro tedesco fece un viaggio a Roma per vedere il volto di Tito Livio. Ariosto desidera parimente di vedere Sannazaro e lo riconosce sul lido

> E quel che di veder tanto desio,
> Iacobo Sannazar, ch'alle Camene
> Lasciar fa i monti, ed abitar l'arene.

Per farvi gustare questa poesia, vi ricorderò il limbo di Dante, che è un Pantheon di tutti gli antichi, che son tanto grandi, appena nominati, ci fanno fremere: « Cesare armato con gli occhi grifagni »; « il Maestro di color che sanno »; « il signor dell'altissimo canto, Che sopra tutti come aquila vola ». È il mondo moderno ancor piccolo, inginocchiato innanzi agli antichi. L'Ariosto avrebbe dovuto guardare meno ai contemporanei: doveva farsi accogliere dai grandi uomini, e non da tante bestie!

II. — Cloridano e Medoro.

Ma se l'Ariosto è giunto alla fine, il porto è ancora lontano da noi, ci resta ad esaminare un'ultima faccia del poema. Abbiamo esaminato l'epico ed il cavalleresco, ma in Ariosto non solo v' è il passato messo in caricatura, ma il presentimento dello spirito moderno, anche l'affermativo. Qual' è l'abisso che separa il Medio Evo dalla Rinascenza? Nel Cinquecento comincia l'elemento umano; l'uomo segregato dalla società. I fatti che rappresenta intorno a quel centro sono fatti che succedono tutto dí. Zerbino e Isabella, Brandimarte e Fiordiligi, ecc. Qui non c' è l'epico ed il cavalleresco, ma il romanzo moderno. Questo sará il soggetto delle ultime lezioni sull'Ariosto.

Vi delineerò il primo di questi fatti. Cloridano e Medoro è un' invenzione che si riattacca fino ad Omero (spedizione notturna d'Ulisse e Diomede). Ma in Omero non v' è l'amicizia; son due guerrieri riuniti dal caso da uno scopo comune. Virgilio ha imitato questo fatto. In Omero c' è il nudo fatto: ma quali furono i loro sentimenti? Virgilio vi ha aggiunto il cuore: ha fatto amici Eurialo e Niso, che vanno ad avvertire Enea lontano del pericolo dei Troiani. In Virgilio il romanzo comincia a far capolino. L'elemento epico è soverchiato dal romanzesco. Ariosto ha imitato il fatto. Qual è il mobile in Omero e Virgilio? La patria. Il mobile di Cloridano e Medoro è cavalleresco, cioè per un principio, per un costume cavalleresco. Medoro si gitta fra' pagani per seppellire il suo re. Come in Virgilio il sentimentale soverchia l'epico, nell'Ariosto il sentimentale soverchia il cavalleresco.

Il Tasso ha voluto anche lui imitare il fatto (spedizione notturna d'Argante e Clorinda). Il sentimentale sopravvanza l'epico: non ci curiamo un frullo della torre. Ma nell'Ariosto anche il sentimentale rimane un puro gioco d' immaginazione.

Due esseri perfettamente simili è un assurdo in natura, ma possono essere animati, come Diomede e Ulisse, da uno scopo comune.

In Virgilio sparisce la parte epica, c' interessiamo ad Eurialo e Niso non per il fine patriottico ma perché sono due amici in vita e in morte, de' quali l'uno muore per l'altro. L'Ariosto conserva una perfetta indipendenza di spirito nell'episodio di Cloridano e Medoro. Ogni uomo succhia col latte i costumi e le idee del suo tempo e non sa sbrigarsene, e scrive sotto l' influenza de' libri e delle teorie, de' poeti; anche gli uomini superiori hanno certi lati di pedanteria: e Dante e Tasso hanno avuto il loro ramo di pedanteria. Ariosto è il piú indipendente dei poeti: non ha innanzi a sé che la sua situazione: è rimasto Ariosto e rappresentante della forma cavalleresca. Qual è il mobile di Cloridano e Medoro? prettamente cavalleresco. Fanno la spedizione notturna perché il re loro è morto e spiace loro che debba rimanere

Per lupi e corbi, oimé, troppo degna esca.

Questo movente è serio in lui perché non è il centro ma il pretesto dell'azione. Se fosse serio, dovrebbe rappresentare seriamente questa *religio sepulchri*, questo principio d'onore cavalleresco. Questo è il mobile apparente, il pretesto del fatto. Ha voluto rappresentare due amici che si amano fino alla morte, indipendentemente dal fatto cavalleresco, che è appena accennato. Quando Ariosto rappresenta una societá epica o cavalleresca, ride; ma, rappresentando affetti umani, non ride piú. Questo fatto non finisce con la caricatura. È serio, ma non fino alla serietá del Tasso; non lo mette in caricatura. Nel Tasso il caratteristico è l'elemento umano, ed il poeta cerca di commoversi. Nell'Ariosto è un presentimento; se lo rappresentasse con tutto il sentimento sarebbe una dissonanza in un poema d' immaginazione: tempera la serietá con qualche scherzo comico, con lusso d' immagini, con paragoni. Notate che tutto ciò è essenziale per intendere la varietá delle intonazioni del poema ariostesco e nel tempo stesso la mirabile unitá, in cui tutte si fondono.

L' interesse non è nel desiderio di seppellire il re, ma nel carattere de' due amici. Due amici debbono essere differenti;

Medoro è un giovane ingenuo ed entusiasta; propone la spedizione a Cloridano, che, essendo uomo di maggiore esperienza, risponde: — È una stravaganza! —. Questo diverso carattere lo vedete anche nella persona:

> Cloridan, cacciator tutta sua vita,
> Di robusta persona era ed isnella.

Medoro sembra una giovanetta.

Chi piú interessa è Cloridano, l'uomo che sembra prosaico, e che non disprezza i nobili sentimenti, li rispetta, ma non è disposto a parteciparli. Non si beffa di Medoro:

> Stupisce Cloridan che tanto core,
> Tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo...

Rimane stupefatto, e cerca di fargliene capire la stravaganza. Ma, ostinandosi Medoro, gli dice: *e verrò anch' io*:

> Anch' io vo' pormi a sí lodevol pruove,
> Anch' io famosa morte amo e disio.
> Qual cosa sará mai che piú mi giove,
> S' io resto senza te, Medoro mio?
> Morir teco con l'arme è meglio molto,
> Che poi di duol, s'avvien che mi sii tolto —.

Questi pochi versi bastano a riconciliarci seco. Quell' « e », con cui comincia, ci fa vedere un' intera lotta nel suo pensiero.

Non va per seppellire il re, ma teme di esser tenuto a vile da Medoro. Quanto è tenero quel: « Medoro mio »!

Questa è l' introduzione del racconto. Ma siamo giunti ad un momento di tenerezza, e l'Ariosto tempera la vostra emozione presentandovi un macello. Questa strage è rappresentata comicamente: i due giuocatori, felici se fossero stati viziosi fino alla fine:

> Poi se ne vien dove col capo giace
> Appoggiato al barile il miser Grillo:

> Avealo voto, e avea creduto in pace
> Godersi un sonno placido e tranquillo.
> Troncógli il capo il Saracino audace:
> Esce col sangue il vin per uno spillo...

Giungono i due guerrieri nel campo. Un poeta da dozzina consumerebbe quattro o cinque ottave a descriverlo. Ariosto l'ha rappresentato unicamente per rispetto a Cloridano e Medoro.

Cos' è un campo di battaglia per due guerrieri che cercano fra tanti un cadavere? Un caos:

> Vengon nel campo, ove fra spade ed archi
> E scudi e lance in un vermiglio stagno
> Giaccion poveri e ricchi, e re e vassalli,
> E sozzopra con gli uomini i cavalli.

Quattro versi, non piú: ma evidenti e propri.
Riconoscono il corpo:

> Fu il morto re sugli omeri sospeso.

Mentre camminano, sono sorpresi da Zerbino coi cavalieri cristiani. Ora viene l' interesse che nasce dall'opposto carattere de' due.

Cloridano, vedendosi venire la cavalleria addosso:

> — Frate, bisogna (Cloridan dicea)
> Gittar la soma e dare opra ai calcagni;
> Ché sarebbe pensier non troppo accorto
> Perder duo vivi per salvar un morto —.

Rivela tutto Cloridano: il cadavere per lui è una « soma »; « gittare » mostra il poco prezzo che gli dava; ed all'ultimo fa ridere mostrando ogni cosa materialmente. Lo dice con tanta buona fede che si crede imitato da Medoro, e scappa.

Ma quel cadavere non era una « soma » per Medoro. Clori-

dano fugge senza voltarsi, finché non sente piú rumore. Si volge e non vede piú Medoro:

> Ma quando da Medor si vede absente
> Gli pare aver lasciato addietro il core.

Non sa rendersi conto come Medoro non sia appresso a lui. Forse Medoro si sarebbe messo a piangere. Cloridano, invece

> nella torta via
> Dell' intricata selva si ricaccia;
> Ed onde era venuto si ravvia,
> E torna di sua morte in su la traccia.

Chi pensa cosí? Cloridano o Medoro? Entrambi.

> Ode i cavalli e i gridi tuttavia

Pur non si arresta:

> All'ultimo ode il suo Medoro, e vede
> Che tra molti a cavallo è solo a piede.

Il fatto è giunto all'ultimo della tragedia: dimentichiamo Medoro. Cloridano ha chiamato quel cadavere una *soma*, trattandosi di Medoro è un *caro peso*. Cloridano *gittare*, Medoro *l'ha riposato alfin su l'erba*. Non sa allontanarsene. Qui la situazione è troppo tesa. L'Ariosto l'addolcisce con un magnifico paragone: quello dell'orsa:

> Come orsa che l'alpestre cacciatore
> Nella petrosa tana assalita abbia...

Nella petrosa tana assalita abbia: verso imitativo il plastico di quel primo fremito: mentre sta accovacciata move l'unghia, move le labbra. L'Ariosto è uno de' migliori rappresentatori

degli animali. Cloridano uccide con una freccia uno scotto: movimento comico. Tutti si voltano dove è partito il colpo e non vedono nessuno. Ogni ottava è un nuovo movimento drammatico. Zerbino, tratto dall' impeto, dice a Medoro: Ne farai tu penitenza:

> Stese la mano in quella chioma d'oro,
> E strascinollo a sé con violenza:
> Ma come gli occhi a quel bel volto mise,
> Gli ne venne pietade, e non l'uccise.

Ma uno de' seguaci di Zerbino uccide Medoro a tradimento:

> Cloridan, che Medor vede per terra,
> Salta del bosco a discoperta guerra.

È spinto dall' ira e dal pensiero che morto Medoro non può vivere:

> E getta l'arco, e tutto pien di rabbia
> Tra gli nimici il ferro intorno gira,
> Piú per morir, che per pensier ch'egli abbia
> Di far vendetta che pareggi l' ira.

Ma è ferito; si sente finire:

> E tolto che si sente ogni potere
> Si lascia accanto al suo Medor cadere.

12. — Zerbino.

Siete ben disposti per Zerbino: s' è arrestato, nell'atto di uccidere Medoro, innanzi alla bellezza del giovane. È ciò che di piú sensibile ha creato l'Ariosto. È l'anello tra la Cavalleria oltrenaturale e la Cavalleria umana (Tasso). Zerbino è il modello di Tancredi. Dategli un po' di malinconia e di sentimentalitá, ed avrete Tancredi. In che consiste questa « umanitá » di Zerbino? Non è un cavaliere errante come gli altri; non fa

saltare asini e frati a tre miglia di distanza: rimane nelle condizioni umane. Quando lo vedete alle prese con quegli esseri soprannaturali, palpitate per lui. È innamorato; è amico in vita e in morte di Orlando: l'amore e l'amicizia lo rendono interessante. Ma innamorati sono anche gli altri; amici sono anche gli altri: perché Zerbino debb'essere piú interessante? Perché quelli rimangono in una sfera d' immaginazione, non ci sono vicini. In Zerbino sentiamo noi stessi; ecco perché fa in noi maggior effetto. Queste qualitá non rimangono inerti in Zerbino; vi sono situazioni che le sviluppano. Vedendolo alle prese con que' cavalieri di forze straordinarie, fremiamo pensando al suo pericolo. Dapprima crede morta Isabella, poi la ritrova, poi muore ai suoi piedi. Orlando salva la vita a Zerbino, l'onore ad Isabella, e Zerbino muore per difenderne le armi. Cosí c' interessa come guerriero, innamorato ed amico.

La vita di Zerbino è semplicissima; potreste farne una tragedia; rimane come un fiore staccato nel poema. Formiamo questa tragedia. Tre atti ed un prologo. Il prologo sarebbe un'azione, preludio della tragedia. Avete una caverna oscura, una vecchia, Gabrina, che vi custodisce Isabella: sopraggiunge Orlando, che stermina i malandrini e libera Isabella. Qui trovate anche il nòcciolo dell'azione. Isabella, separata da Zerbino, è liberata da Orlando. Avete gli antecedenti dell'amore, il germe dell'amicizia, e l'apparizione di Gabrina.

Il primo atto è un lungo scroscio di risa, che finisce in un grido lugubre. Il secondo vi dá Zerbino sulle forche, e riscosso da Orlando: Zerbino è felice. Atto terzo: Zerbino combatte e muore. Nessun personaggio esterno si mesce nella storia di Zerbino.

Nel primo atto incontrate Gabrina in abiti da sposa. Piú gli abiti saranno belli, piú la bertuccia è ridicola. Stuzzicate la scimia, o la vecchia; s' incollerirá e diventerá vie piú brutta. Quest' è il fondo di una stupenda ottava:

> Avea la donna (se la crespa buccia
> Può darne indicio) piú della Sibilla,

E parea, cosí ornata, una bertuccia,
Quando per muover riso alcun vestilla;
Ed or piú brutta par, che si corruccia,
E che dagli occhi l' ira le sfavilla;
Ch'a donna non si fa maggior dispetto
Che quando o vecchia o brutta le vien detto.

E Zerbino aveva detto vedendola: — Quanto è brutta questa vecchia! —. È accompagnata da Marfisa. Zerbino comincia a motteggiare con Marfisa:

... — Guerrier, tu sei pien d'ogni avviso;
Che damigella di tal sorte guidi,
Che non temi trovar chi te la invidi.
. . . .
Ben vi sete accoppiati: io giurerei,
Com'ella è bella, tu gagliardo sei.

Questo è quello che ho chiamato uno scroscio di risa. Marfisa sa rispondere con spirito. Zerbino si lamenta di aver trovata costei invece di Isabella. Ma Gabrina finisce per disgustarvi, dopo avervi fatto ridere. Giura di vendicarsi dell'odio di Zerbino.

Il secondo atto è lo sviluppo dell'odio di Gabrina. Trovano Pinabello morto. Gabrina va dal padre di Pinabello; denunzia Zerbino, ch' è tratto alla forca quando sopravviene Orlando, che lo libera, e gli ridá Isabella. Pure pare che l'autore non abbia preso interesse a questa parte; il solo interesse è l'agnizione di Zerbino e d' Isabella.

Terzo atto: Zerbino deve espiare la sua felicitá. Trovano in una campagna le armi d'Orlando, sparse qua e lá, ed apprendono la sua follia. Zerbino fa un trofeo di quelle armi, e vi scrive sopra:

« Armatura d'Orlando paladino »:
Come volesse dir: — Nessun la mova
Che star non possa con Orlando a prova —.

Sopraggiunge Mandricardo, che prende Durindana. Zerbino gli si precipita addosso. Che differenza di forza fra' due anta-

gonisti! L' interesse è tutto per Zerbino, anche esteticamente Mandricardo non esiste: è una torre, una macchina; alza ed abbassa la spada, non altro: ciò che è animato nel duello è Durindana, non Mandricardo. Ma dall'altra parte ci è tutto l'uomo. Zerbino supplisce alla mancanza di forze col coraggio e la destrezza. Mandricardo riman fermo come un cinghiale, assalito da cani:

> Benché Zerbin piú colpi e fugga e schivi,
> Non può schivare alfin ch'un non gli arrivi.

Questa ferita è tanto leggiera che il poeta vi dice: — Guardate Zerbino quanto è bello —:

> Cosí talora un bel purpureo nastro
> Ho veduto partir tela d'argento
> Da quella bianca man piú ch'alabastro,
> Da cui partire il cor spesso mi sento.

Vi rattempera l'angoscia della tragedia. Isabella si accosta a Doralice:

> E la priega e la supplica per Dio,
> Che partir voglia il fiero assalto e rio.

Si separano i guerrieri. Zerbino deve morire solo con Isabella.

I cavalieri erranti sogliono morire d'una morte sconsolata di pianto. Sono interessanti solo in vita; ma muoiono come cani. Ma non cosí i guerrieri dell'Ariosto che appartengono all'elemento umano. Brandimarte muore con un amico vicino che piange, con una moglie lontana che piange. Cosí Zerbino muore accanto alla sua amata. Nella morte di Zerbino il cuore si affaccia per la prima volta nella poesia moderna. La poesia cavalleresca è crudele come un fanciullo che vuol ridere; l'uomo spunta quando il cuore comincia a palpitare. La Cavalleria è come i romani che gridavano: — Viva! — al gladiatore che cadeva bene.

La morte di Zerbino è espressa in poche ottave. Un poeta volgare presenterebbe subito Zerbino come morente. La collera non fa avvertire il dolore. Zerbino non sente il dolore delle ferite, incollerito contro Mandricardo e contro sé stesso. Non pensa: — Sono un uomo morto —:

> Il lasciar Durindana sí gran fallo
> Gli par, che piú d'ogni altro mal gl' incresce,
> Quantunque appena star possa a cavallo,
> Pel molto sangue che gli è uscito ed esce.

Potrei citarvi una situazione simile del Tasso. Clorinda e Tancredi sembrano non aver piú forze, e pur continuano per ira a battersi:

> Oh che sanguigna e spaziosa porta
> Fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna,
> Nell'arme e nelle carni! e se la vita
> Non esce, sdegno tienla al petto unita.

Nel Tasso non solo una forma patetica (esclamativa), ma il concetto della forza morale che rimpiazza la fisica; ché Ariosto afferrava immediatamente la natura in ciò che ha di reale, senza aver bisogno di riflettere. Il Tasso ha riflettuto sulla situazione.

Ma, passata la collera, comincia ad avvertire il dolore:

> Ma, poiché dopo non troppo intervallo
> Cessa con l' ira il caldo, il dolor cresce.

Che naturalezza! Il dolore non cresce; ma è avvertito. Né solo sente cresciuto il dolore, ma presente la morte:

> Cresce il dolor sí impetuosamente,
> Che mancarsi la vita se ne sente.

Cade di cavallo vicino una fontana:

> Per debolezza piú non potea gire.

L'endecasillabo nella sua struttura inchiude tutti gli altri versi. Per pronunziare questo verso secondo le regole, bisognerebbe fermarsi su « piú »; ma sarebbe un controsenso. « Per debolezza » deve essere separato; « potea » dovrebbe essere accentato; ma l'accento cade sulla nona invece che sull'ottava; vi sono quattro pause: « Per debolézza piú nón potéa gire ».

Zerbino agonizza; guardate Isabella: è disperata. Vi ricordate Ugolino immobile innanzi al figlio che dice: « Padre mio, ché non m'aiuti? ». È la statua della disperazione. Isabella tace disperatamente:

> Non sa che far, né che si debba dire,
> Per aiutarlo, la donzella umana.

Ugolino è natura chiusa ed energica, che rimane chiusa fino all' ultimo. Isabella, debole ragazza, prorompe:

> Ella non sa, se non invan dolersi.

Prima i suoi lamenti sono parole inarticolate, poi acquistano un senso. Zerbino raccoglie le sue forze per calmar Isabella, e consolarla. La forma della sua consolazione ricorda Farinata, quando dice:

> E ciò mi pesa piú che questo letto.

L' infinito dell'altro mondo rende colossale il dolor morale. Nell'Ariosto, non vi sono le circostanze gigantesche. L' immagine d'Ariosto non è sublime, ma patetica. Il sublime non si descrive.

> Zerbin, che i languidi occhi ha in lei conversi,
> Sente piú doglia ch'ella si querele,
> Che della passïon tenace e forte
> Che l'ha condotto omai vicino a morte.

Zerbino parla. C' è in lui, ora, qualcosa che lo fa profondamente interessante. Muore, e l'amore gli sopravvive, e si mostra geloso. Non dice: — Temo che mi tradisca — brutalmente:

> — Cosí, cor mio, vogliate (le diceva),
> Dopo ch' io sarò morto, amarmi ancora.

Mentre siete inteneriti, un *rêve* grazioso sparge bellezza sul lamento:

> Ché se in sicura parte m'accadeva
> Finir della mia vita l'ultima ora,
> Lieto e contento e fortunato appieno
> Morto sarei, poich' io vi moro in seno.

Virgilio dice: « *o terque quaterque beati!* ». Ariosto dice: « Lieto e contento e fortunato appieno ».

> Ma poiché 'l mio destino iniquo e duro
> Vuol ch' io vi lasci, *e non so in man di cui*;
> Per questa bocca e per questi occhi giuro,
> Per queste chiome onde allacciato fui...

È unita la ricordanza del primo incontro e il dolore di lasciarla. Scoppia la disperazione:

> Che disperato nel profondo oscuro
> Vo dello 'nferno, ove il pensar di vui,
> Ch'abbia cosí lasciata, assai piú ria
> Sará d'ogn'altra pena che vi sia.

Vi ricorderete il « ciò mi tormenta piú » ecc.

Isabella capisce la gelosia: e gli s' inchina e lo bacia in bocca; sono « *les fiançailles de la mort* ». È un momento sí bello che l'Ariosto si ferma a guardarli, e con la grazia d'un paragone addolcisce lo strazio:

> A questo la mestissima Isabella,
> Declinando la faccia lagrimosa,
> E congiungendo la sua bocca a quella
> Di Zerbin, languidetta come rosa,
> Rosa non côlta in sua stagion, sí ch'ella
> Impallidisca in su la siepe ombrosa,
> Disse: — Non vi pensate giá, mia vita,
> Far senza me quest'ultima partita.

Quant' è ben scelto quel: « mia vita »!

> Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi;
> Ch' io vo' seguirvi o in cielo o nello 'nferno... —.

E sèguita a baciarlo; e come Ariosto esprime questo bacio! Non vi è nulla di voluttuoso:

> Cosí dicendo, le reliquie estreme
> Dello spirto vital che morte fura,
> Va ricogliendo con le labbra meste,
> Fin ch'una minima aura ve ne reste.

Zerbino sente ritornar una nuova forza e pronunzia le sue ultime parole, esortandola a non uccidersi, ma ancora di non dimenticarlo:

> Zerbin, la debol voce rinforzando,
> Disse: — Io vi priego e supplico, mia diva,
> Per quell'amor che mi mostraste, quando
> Per me lasciaste la paterna riva;
> E se comandar posso, io ve 'l comando,
> Che, finché piaccia a Dio, restiate viva;
> Né mai per caso pogniate in oblio
> Che, quanto amar si può, v'abbia amato io... —.

Dopo quest'ultimo sforzo si sente venir meno. Impressione straziante d' Isabella:

> Chi potrá dire appien come si duole,
> Poiché si vede pallido e disteso,
> La giovinetta, e freddo come ghiaccio,
> Il suo caro Zerbin restar in braccio?

Sentite quanto cuore aveva l'Ariosto! Questa rappresentazione ha due sorelle: abbandono di Olimpia e morte di Brandimarte.

13. — Olimpia abbandonata.

La situazione esaminata l'ultima volta è originale, unica fino all'Ariosto, perché drammatica, ed è la prima e l'unica tale in Ariosto. Bradamante si duole di Ruggiero, Fiordiligi di Brandimarte morto: ma sono soliloqui, scene liriche. Ne' tanti romanzi di Cavalleria non vi è nulla di drammatico, ma scene liriche in quantitá. Quelle concezioni del Boiardo sono dimenticate. Ma ne' poeti antichi vi sono spesso scene drammatiche o liriche: per esempio, il lamento della madre di Eurialo, che attrae per la sua eleganza e tenerezza virgiliana: eleganza e tenerezza che fanno giudicar Virgilio da Lamartine pel primo poeta del mondo. E per esempio il pianto di Arianna abbandonata da Teseo, in Ovidio, poeta non tenero né elegante come Virgilio, ma che gli è stato spesso preferito pel lusso dell' immaginazione. Ma egli è come il ragazzo nella mascherata di Goethe; la sua immaginazione sta piú nella forma che nelle idee. I pedanti rimproverano il furto di questo episodio ad Ariosto. Ma leggete Ovidio ed Ariosto. Non c' è un pensiero rubato.

Olimpia, abbandonata da Bireno, è un misto d' immaginazione, tenerezza e grazia. Quest'episodio ha per soggetto il dolore d'una donna abbandonata. D'una donna, non d'un uomo, che si rialza, che sfida, che provoca a guerra: dolore cupo, che finisce con la disperazione e nel sublime. La donna non ha volontá: il suo dolore è bello, è tenero. Il dolore virile è il patetico, il femminile è il commovente, il tenero, *das Rührend*.

La bellezza propria del dolore femminile è il grazioso. Poeta nato per esser tenero e grazioso è il Petrarca, natura femminile. Il legame fra il grazioso e il commovente è formato dall' immaginazione. L'uomo dispera o pensa all'azione, non si abbandona all' immaginazione. Le donne, al contrario.

Tre scene: prima, Bireno abbandona Olimpia; seconda, risveglio; terza, dolore di Olimpia.

Donde nasce il commovente? Dall' interesse per Olimpia. L'autore fa come i compositori: comincia con un magnifico

prologo, composto di pensieri comuni (quattro ottave). Olimpia è fedele: merita d'essere amata; vi voglio raccontare che ha fatto Bireno. L' interesse sta nella musica, nella melodia: analizza questi pensieri.

> Fra quanti amor, fra quante fedi al mondo
> Mai si trovâr, fra quanti cor costanti,
> Fra quante, o per dolente o per giocondo
> Stato, fêr prove mai famosi amanti;
> Piuttosto il primo loco, ch' il secondo
> Darò ad Olimpia; e se pur non va innanti,
> Ben voglio dir che, fra gli antiqui e novi,
> Maggior dell'amor suo non si ritrovi.

Questo è il prologo della situazione, accanto al quale v' è un prologo arbitrario, che tempera il tenero che deve seguire. L'Ariosto fa un'ammonizione alle donne per esortarle a non credere agli amanti: ed è bello paragonare la maestá dell'ottava in cui si sdegna con Bireno con la futilitá dell'argomento. Ride di ciò che dice. Se la piglia con tutti i giovani; e, sviluppata questa seconda parte, viene la buffoneria; le esorta a contentarsi degli uomini di quarant'anni:

> Guardatevi da questi che sul fiore
> De' lor begli anni il viso han sí polito;
> Ché presto nasce in loro e presto muore,
> Quasi un foco di paglia, ogni appetito.

Cominciano i legni ad uscir nel mare. L'Ariosto accenna le parti prosaiche e descrive i punti poetici: vi mostra la velocitá de' legni nel numero. Giungono nell' isola: Olimpia e Bireno si ritirano in un padiglione. Ariosto vuol mostrare la plebeitá di Bireno: la mostra raccontando:

> Ma a dire il vero, esso v'avea la gola,
> Ché vivanda era troppo delicata:
> E riputato avria cortesia sciocca,
> Per darla altrui, levarsela di bocca.

Olimpia dorme, Bireno no, affastella i suoi panni e fugge. Per mostrare la lunghezza di questo sonno di Olimpia lo svolge in una ottava

> Il travaglio del mare e la paura,
> Che tenuta alcun dí l'aveano desta;
> Il ritrovarsi al lito ora sicura,
> Lontana da rumor nella foresta,
> E che nessun pensier, nessuna cura,
> Poiché il suo amante ha seco, la molesta;
> Fu cagion ch'ebbe Olimpia sí gran sonno
> Che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno.

Accanto a quest'ottava cosí lenta, vedete la precipitazione dell'amante

> Il falso amante, che i pensati inganni
> Vegghiar facean, come dormir lei sente,
> Pian piano esce del letto; e de' suoi panni
> Fatto un fastel, non si veste altrimente;
> E lascia il padiglione; e, come i vanni
> Nati gli sian, rivola alla sua gente,
> E li risveglia; e senza udirsi un grido,
> Fa entrar nell'alto, e abbandonare il lido.

Sentite questo incalzarsi d'*e*. Queste due ottave sono due capolavori.
Bireno se ne va. Succede un gemito.

> Rimase addietro il lito e la meschina
> Olimpia...

Olimpia si sveglia e pensa a Bireno

> Né desta né dormendo, ella la mano
> Per Bireno abbracciar stese, ma invano...

Si sveglia in tutto e corre al mare. Qui viene la seconda parte della situazione. Il primo atto di Olimpia è il correre verso il lido, guardando e gridando:

E va guardando (ché splendea la Luna)
Se veder cosa, fuor ch 'l lito, puote;
Né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama; e al nome di Bireno
Rispondean gli antri, che pietá n'avieno.

Quest'ultima idea cosí gentile vi fa precipitare nel tenero. Sale sopra un sasso:

E di lontano le gonfiate vele
Vide fuggir del suo signor crudele.

Queste sono le illusioni d'un dolore femminile. Perde ogni speranza, ritorna al letto e si abbandona ai suoi ultimi lamenti. Impreca a Bireno: poi si spaventa e teme: delle belve, de' corsari

Cosí dicendo, le mani si caccia
Ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca straccia.

Succede la furia: e poi la spossatezza: si siede sopra un sasso:

Né men d'un vero sasso, un sasso pare.

VI

I CONTINUATORI DELL'ARIOSTO

Non senza rincrescimento lasciamo Ariosto, che ci ha procacciati i piú puri piaceri estetici. Ai suoi tempi ogni sentimento morale, religioso, politico era finito in Italia; c' era un resto di vita meramente artistico. Gli Spagnuoli, i Francesi, i Tedeschi ci erano superiori; ma avevamo il primato artistico. Vivevano Michelangelo Ariosto Raffaello. Tali autori, tale popolo: riconosceva i grandi uomini. E tristo Napoli, quando sorge Giovambattista Vico e nessuno s'accorge chi è Giovambattista Vico. Ma qui il popolo apprezza i grandi creatori artistici. Un grido d'ammirazione sorse da ogni parte alla pubblicazione d'Ariosto: *il divino Ariosto.* Una di quelle croci d'onore che dánno i popoli. L'ammirazione per Ariosto era riflessa o spontanea? Spontanea tutta, tutta popolare; anche ora la storia di Orlando è meglio conosciuta della storia loro propria. La grandezza dell'Ariosto consiste in una chiarezza d' intelligenza congiunta con una somma facilitá; sembra scherzare come fanciullo e crea come genio. Vastitá d'orizzonte: è il solo che abbia abbracciato tutto il campo cavalleresco. In questo divino libro trovate il mondo antico che spira, il mondo moderno che sorge. Notate ancora la sua forma. La forma è il mezzo che serve all'espressione de' pensieri: parola, grammaticalmente, immagine poeticamente. È lo specchio dell' idea. Un bambino vedendo uno specchio corre con le mani per afferrar la persona che si vede: non esiste per lui il vetro. La forma piú perfetta è quella che

non vi ferma, che non vedete. Ora l'espressione è uno specchio coverto di macchie. Il pensiero passa attraverso noi, giunge al lettore falsificato, tradito, dimezzato. Nessun poeta ci dá una forma senza macchia. Omero ed Ariosto non hanno né pregiudizi, né preoccupazioni: sono perfettamente obiettivi.

L' impressione fu dapprima unanime. Ma i letterati cominciarono a riflettere sulla bellezza dell'Ariosto, giudicando con la poetica d'Aristotele e d'Orazio. Trovarono che Ariosto aveva infrante tutte le regole del poema: lo chiamarono poeta capriccioso, senza unitá, dignitá, ordine, principio mezzo e fine. Si formò una consorteria che biasimava Ariosto perché non aveva imitato Omero. I critici dissero: l'*Orlando* non è un poema; e questo indirizzo fu fecondo del Tasso. Segue l' indirizzo popolare. Le sue storielle fantastiche solleticano l'ammirazione, le sue storielle scandalose piacevano. Certi poeti che poetavano per far piacere al popolo non pensarono imitando l'Ariosto che a sviluppare questi due lati. E sono non lo sviluppo ma la degradazione del poema ariostesco.

Nell'Ariosto vi sono de' personaggi accessori: Ferraú, Marfisa, Astolfo stesso, Ricciardetto, Angelica e Medoro. I continuatori si sono afferrati a questi personaggi, e ne hanno fatti tanti poemi. Chi fu il primo? Ariosto aveva detto finendo l'episodio di Angelica e Medoro: « Fors'altri lo dirá con miglior plettro ». Quel che successe. Pietro Aretino scrisse l'*Angelica*. E l' Italia era tanto giú che, dopo Dante ed Ariosto, osò chiamare « divino » anche Pietro Aretino: dopo questa profanazione il titolo non fu piú dato a nessuno. Vi è una *Marfisa*, un *Sacripante* d'autori ignoti. Dovremmo fermarci sull'*Orlandino* di Teofilo Folengo, che è anche piú spiritoso del Berni, perché è il gran rappresentante di questa epoca. Un popolo grande ride di rado, è serio; il riso frequente prepara la decadenza. L' Italia allora non faceva che ridere, dimentica del suo abbrutimento. Teofilo Folengo ha fatto in Italia l'opera di Cervantes e di Rabelais, rappresenta la caricatura del poema ariostesco. E con lui il cielo intellettuale italiano si oscura. Viene il Seicento, in cui l' Italia ebbe due malattie: nei primi cinquant'anni fu idro-

pica, nei secondi cinquanta fu tisica. Prima i poeti gonfiano la poesia

Le Metafore il sole han consumato

Si volle curare la malattia: i medici furono gli Arcadi; sostituirono alla gonfiezza la freddura, l'ariditá, il gelo di contenuto e di forma. Prendevano nomi di pastori e cantavano convenzionalmente pastorelle; è il certificato di morte dell' Italia.

C' era un canonico fra gli Arcadi, un canonico Niccolò Forteguerri, che aveva una villa, in cui riuniva molti giovinotti e giovinastri per ammazzare il tempo leggendo Ariosto. Una sera un tale osservò che l'Ariosto aveva dovuto faticar molto per fare il canto di Olimpia. Si fece come chi avendo l'animo venale domanda per prima cosa vedendo un bell'oggetto: quanto costa. Forteguerri rise e promise per la sera seguente un canto simile a quello e tenne parola, ed in meno d'un anno pisciò il *Ricciardetto*. Pretende far ridere e fa piangere chi pensa alla nostra decadenza d'allora. Ricciardetto ha ucciso il fratello di Despina che viene in Francia per vendicarlo; se ne innamora, fa saltare Carlo in una mina per aria, lo sposa e lo fa imperatore. Vi aspettate in Despina il contrasto d'una donna che ama l'uccisore del fratello. Nient'affatto. Non v' è nulla d'umano. Forteguerri ha voluto riprodurre le storie fantastiche e gli scandali dell'Ariosto.

Le storie fantastiche sono testimonio d'una immaginazione canonicale depravata. Ferraú diviene cristiano, si monaca; è lussurioso e piú volte la donna gli fa negar l'anima. Finalmente i Paladini lo mettono in un' isola fra vecchie bruttissime. Ferraú se ne fugge con una di queste in Francia dove ruba una monaca e Rinaldo e Ricciardetto lo legano a un albero.

Zif e lo concian pel dí delle feste.

Questo canonico doveva frequentar le osterie. Astolfo e Ferraú si trovano in un'osteria dove dormivano in una sola camera tutti. Spenti i lumi s'alzano Astolfo e Ferraú che vanno

da una ottuagenaria invece di andare dalle giovani. Questa è la parte fantastica. Vi sono le facezie poi, che sono buffoneria plebea e volgare. Ha tre note: Paladini che diluviano, Paladini che cioncano, e storie di donne.

Dovrò parlarvi della forma? La forma è sparita. Il verso non esiste piú, sono fatti col colascione. Non sviluppa le passioni non rappresenta i caratteri. Tre o quattro giorni fa in Francia c'era il *bal masqué d'Europe*. È la materialitá sostituita all'arte. Racconta i fatti nudi e crudi senza svilupparli. Il Forteguerri è la nullitá poetica della vita e della forma.

Nel Settecento, secolo di preparazione, Gozzi scrisse la *Marfisa*.

L'Ariosto produce due scuole. Una gran produzione letteraria produce le scuole poetiche. Raffaello produce due o tre indirizzi. Una gran composizione ha piú parti: ogni scuola s'appiglia ad una parte. Nell'Ariosto c'è la vita cavalleresca rappresentata serio-satiricamente. Non potete dire: è serio; non potete dire: è buffonesco. I critici hanno detto: è un poema epico sbagliato: ed è nata la scuola epica. Il volgo ha detto: è un poema buffonesco. Perché non hanno valore tutti i poemi buffoneschi seguenti? Perché non possono chiamarsi sviluppo dell'Ariosto. Delle sue fantasie hanno fatto stravaganze; del comico, buffoneria. Dove troveremo un progresso in questo indirizzo? In Ispagna (l' ironia ariostesca sciolta dall'unitá ariostesca).

Nell'Ariosto non v' è antitesi: i due elementi sono fusi e contemperati, non fanno a pugni. Non v' è in lui ironia intenzionale. Il Cervantes ha *dégagé* i due elementi dell'unitá ariostesca: vi è duplicitá. Nell'Ariosto vi è sintesi. Nel Cervantes, analisi. L'antitesi nel Cervantes è nell'opposizione fra il mondo moderno e l'antico; in lui il mondo moderno è il rappresentato: e la cavalleria è un sogno del passato e la fissazione d'un pazzo. Il Don Chisciotte è il mondo moderno che burlando la Cavalleria comincia ad acquistar coscienza di sé. Ciò che distingue il mondo moderno dal cavalleresco è il buon senso, la realtá, il positivo. Da questo buon senso è nato il mondo moderno ossia scientifico, ossia sperimentale. Rabelais e Montaigne hanno iniziato

quest' indirizzo in Francia. Secolo XVIII. La cavalleria è morta sotto la satira di questi poeti prima della Rivoluzione francese? Resiste ancora: invano ha vissuto Cervantes e Lesage. Quanto costituisce l' insieme del mondo ariostesco esiste ancora: impero, chiesa, nobiltá, clero. Ma che differenza! Sono imitazioni divenute semplici parole. *Vox, et praeterea nihil*: il contenuto, il significato è sparito. C' era l' imperadore: ma dove era Carlomagno? Questa differenza fra l' intellettuale e il reale provoca e giustifica le rivoluzioni. Scoppiò la rivoluzione francese contro tutte queste istituzioni.

In questa guerra di penna e di cannoni, quando era giá nata la rivoluzione francese, uscí il *Mattino*, che rimane come una satira generale di tutta la nobiltá. Un libro genera libri. Gozzi volle anch'egli satireggiare tutto il mondo moderno: e scrisse la *Marfisa* in dodici canti. La concezione di questo poeta è degna di chiudere il ciclo cavalleresco. Immagina la cavalleria antica trasportata a' tempi moderni. Voglio dirvi che sono divenuti Carlo, Rinaldo, ecc. Carlo è grasso e grosso: pensa a mangiare e bere e impor gabelle. I Paladini cercarono il riposo nel ben vivere. Rinaldo contrabbandiereggia e Carlo chiude un occhio; Rinaldo s'ubbriaca giuoca e perseguita le serve, malgrado le sgridate di Clarice. Astolfo è maestro delle cerimonie, e inventa ogni dí nuove forme, ecc. Il re Salomone è divenuto un vecchio squarquoio che fa il vagheggino colle dame; Namo, un vecchio avaro; Gano, un devoto, usuraio ed intrigante; Bradamante, una vecchia massaia; Marfisa rimane ancora bizzarra, legge romanzi, e si pente d'esser stata guerriera e vorrebbe divenire cantatrice e ballerina. È una concezione ingegnosissima; l'ultima concezione cavalleresca. Filinoro, giovinotto indebitato, falso, vigliacco, zerbino, bello, incontra Marfisa, questa se ne innamora. Ruggiero, per rompere questo amorazzo, pensa di maritarla a Terigi, scudiere arricchito ed immarchesato. Marfisa, promessa a Terigi, corre sempre dietro a Filinoro, finché Terigi rompa il contratto. Ruggiero ricorre a Turpino, che propone di rinchiuder Marfisa in un monastero, in cui essa entra credendo di trovarvi Filinoro. Marfisa cade in convulsioni isteriche. Trova in

un romanzo dell'abate Chiari che parecchie monache sono fuggite dal convento: fugge in Ispagna. Ruggiero le corre dietro. Marfisa incontra Filinoro trasformato in un giuocator di bussolotti, che dice male di Marfisa: Marfisa lo bastona. Sopraggiunge Ruggiero, Marfisa diviene divota e fa la monaca di casa; spia, sparla e vive ancora trent'anni.

La concezione è originale e magnifica. La *Marfisa* è caduta in tale dimenticanza che molti italiani ne ignorano l'esistenza. Ed è degna dell'oblio.

Carlo Gozzi non era mai uscito dal suo piccolo mondo: qualche marchese, qualche letteratuzzo, un caffé: una compagnia comica. La concezione è una montagna. L'esecuzione: Marfisa è una marchesa veneziana, Astolfo è un damerino veneziano: la concezione muore affogata nel suo piccolo spazio. A' tempi di Gozzi viveva l'abate Chiari, ed erano rivali. Gozzi ha immaginato che il mondo moderno fosse il mondo dell'abate Chiari. Gasparo Gozzi era pieno di volontá ed è riuscito uno de' piú colti scrittori del tempo. Carlo aveva un ingegno superiore: le sue commedie come concezione sono capolavori: ma non hanno il finito della forma; le sue commedie sono improvvisate e cosí Goldoni inferiore a lui d' ingegno ha lasciato un nome durevole e lui no. La *Marfisa* è l'abbozzo d'un poema epico. L'esecuzione è rimpicciolita, la forma è nulla.

Questo è l'ultimo poema cavalleresco.

SCRITTI VARI

I

FRAMMENTI LETTERARI

I

IL PUNTO DI PARTENZA PER UNA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

GLI ANTICHI RIMATORI SICILIANI.

LETTERA A CAMILLO DE MEIS

Volevo in questi giorni scrivere alcuna cosa delle antiche poesie italiane; ma come fare? Non ho ancora la mente tanto quieta, ch' io possa mettermici riposatamente. — Pensiamo, dico fra me stesso, pensiamo seriamente a Fra Guittone e Fra Iacopone; — e vi ci tengo fissa la mente e mi sforzo di cacciar via gli altri pensieri. Ma questi stessi sforzi li attirano, e in sul piú bello Napoli e Torino, e gli amici e i congiunti, seggono non invitati accanto a Fra Guittone e a Fra Iacopone. Non potendo contrastare a questa disposizione di animo, il meglio è acconciarvisi. Permettimi, dunque, mio amatissimo, che a te indirizzi la parola, a te che soprattutto mi stai ostinatamente innanzi; e però, mescolandoti con queste mie osservazioni, io non fo che tradurre in iscritto quello che ha luogo nel mio animo. Mi è dolce di conversare con te, di trovare una voce amica che risponda alla mia, ora massimamente che, lontano dall' Italia, parmi quasi che tutti mi abbiano dimenticato.

Ogni volta che apro una qualsiasi storia della letteratura e che m' intoppo nella famosa quistione dell'origine della lingua italiana, i miei sedici anni mi tornano innanzi. Capitato da poco nella scuola di Basilio Puoti, io mi appassionai per

questa quistione com'erami prima appassionato per Annibale e Leibnizio. Uscito appena dal Portoreale e dall'abbate Troise, gittatomi a capo in giú in mezzo all'aureo Trecento e ficcatimi bene bene nel cervello una cinquantina di testi di lingua, mi tenevo giá un grande uomo e parlavo di tutto. Non passava giorno ch' io non m'azzuffassi con qualcuno de' miei compagni; e a vederci per via cosí caldi alzare la voce e protender le braccia, ciascun dicea in cuor suo: — Che diavol li tocca? —. Il diavol che ci toccava era la famosa quistione dell'origine della lingua italiana.

Lingua italiana? anzi toscana, anzi fiorentina; e davo dell'asino a chi la chiamava altrimenti; ben inteso che questo grazioso epiteto era una specie di pallone, che mi si rimandava con la stessa cortesia. La mia collera scoppiava soprattutto quando udivo ad alcuni attribuire l'origine della nostra lingua all' idioma provenzale; chiamavo costoro nemici e traditori del loro paese, e se fossi stato ministro, avrei istituita una commissione delle bastonate per insegnar loro ad amare la patria. Per dimostrare la nobiltá della nostra lingua, io correva fino al dialetto romano, fino alla lingua osca; avrei voluto correre fino ad Adamo. E guai a chi mi parlava di siciliani! Rovistavo librerie per trovare qualche testo antico toscano; e a Ciullo d'Alcamo contrapponevo trionfante messer Agatone de' Drusi da Pisa e il cavaliere Folcacchiero de' Folcacchieri da Siena. Chi ti può dire, mio caro Camillo, le dispute e le ire?

Dopo tanto tempo, ora che questa stessa quistione mi si riaffaccia, gitto un'occhiata a parecchi scrittori che ne hanno trattato, e veggendoli cosí appassionatamente smarrirsi in piccole gare, parmi di ravvisare in essi il mio antico me, di trovare in ciascuno qualche cosa de' miei sedici anni.

Credo sia oramai tempo che la storia della nostra letteratura venga considerata con anima serena, pura da ogni preoccupazione. Abbiamo tante ricchezze, che possiamo con orgoglio mostrarle, senza arrogarci l'altrui: la vanitá e l' invidia non conviene a verace grandezza, e noi siamo una grande nazione. Ed a vergogna di quegli animi piccoli, che pongono l' italianitá nel-

l' ignoranza e nel disprezzo delle letterature straniere, massime tedesca, io voglio, o Camillo, citarti le parole di un critico tedesco, il quale non crede di menomare la gloria della sua nazione, riconoscendo la nostra grandezza:

Se si gitta un'occhiata anche di volo sulla storia d' Italia del medio evo, si vedrá subito quanto ella si distingua dalla storia degli altri popoli europei, mostrando un rigoglio di forze vive, una varietá di manifestazioni, una virtú produttiva in tutte le possibili forme della vita come non se ne ha in nessun altro luogo. Si può dire che quello che le altre nazioni hanno prodotto singolarmente, si trova tutto insieme in Italia; quello che gli altri popoli hanno condotto a termine in lungo spazio di tempo, lá è venuto in luce con un moto incredibilmente celere; quello che altrove è stato eseguito, lá è stato almeno una volta tentato. Presso nessun altro popolo le idee e le tendenze del mondo antico sono state sí lungamente tenaci ed operose, e presso nessun altro le moderne sono germogliate sí presto.

E dopo di aver discorse le cagioni di questo straordinario fenomeno, egli soggiunge:

Si comprende dunque come in questa terra poté essere tanto straordinario sviluppo, cosí ricca storia, e come gl' Italiani poterono divenire il centro della coltura del Medio evo *(das Kulturvolk des Mittelalters)*. E cosí è: e in politica e in amministrazione, nella scienza e nella poesia, nelle arti plastiche e nella musica, ne' commerci e nella vita sono essi stati i maestri dell' Europa moderna *.

Lasciamo da parte le quistioni futili e le ipotesi. Ciullo d'Alcamo fu il primo che abbia scritto in versi? Ecco una quistione futile. Posto che sí, non perciò gli daremo un brevetto d' invenzione. La sua poesia fa parte di tutto un ciclo poetico. La lingua italiana ha origine dal dialetto romano? dalla lingua osca? Sí e no: mere ipotesi. Sono problemi che mancano di dati sufficienti. E quanto men soccorrono i fatti, tanto piú lavora la fantasia, e le chiacchiere abbondano.

---

* Franz Wegele, *Dantes Leben und Werke*.

Restringiamoci a' fatti, esaminandoli prima bene, e vedremo, dopo, quali deduzioni se ne possono cavare.

Nella Corte di Federico II, abbiamo un primo centro letterario. Gittiamo una rapida occhiata su questi primi trovatori. Ciullo d'Alcamo, il re di Gerusalemme, Rinaldo d'Aquino, Folco di Calabria, Ruggiero Pugliesi, Federico II e i suoi tre figli, Arrigo, Enzo e Manfredi, Pier delle Vigne, Guido e Odo delle Colonne, Iacopo da Lentino, ecc.

Invano leggo e rileggo: non vi trovo alcun vestigio di poesia nazionale: niente che sgorghi dall' intimo della vita sociale. Quante passioni in quel tempo! e quanta energia in quelle passioni! Alcune poesie sono state attribuite ad uno, e poi si è scoperto esser di un altro: e che importa? Le possono essere dell'uno e dell'altro; tutte si rassomigliano: non ci è imperatore, ministro o popolano: poetano tutti ad un modo. Che cosa ci è della loro personalitá? La poesia è la loro domenica: sembra ch' ei scrivano versi per obbliarsi: a quel modo che l'operaio si ubbriaca il dí di festa per dimenticare che il dimani è lunedí.

Non solamente non vi è orma della pubblica, ma né della vita privata. Ciascuno mette in quello che pensa qualche cosa del suo cielo, de' suoi monti, del suo paese, ciascuno mescola di sé tutto che gli si para dinanzi. Vivevano sotto il riso e gli ardori di un cielo meridionale; la natura lussureggiava a' loro occhi; abitavano una terra dove le passioni sono accesissime e l'amore quasi una febbre. I loro versi sono uno spegnitoio: tutto ciò che vi cala, vi diviene tenebre.

Chi sono costoro? Non sono giá gli uomini dotti, i letterati: questi scrivono per la posteritá, per accattar fama; fanno periodi latini e non si degnano di scrivere in volgare, nella lingua del volgo. Sono forse il volgo? Neppure. Noi non abbiamo poesie popolari.

Chi sono costoro? Sono uomini colti, che vogliono divertirsi, passare il tempo « in onesto sollazzo », come dice il Buti. Si divertono, cantando, sonando, poetando e amoreggiando: la poesia è la « gaia scienza ». In Corte di Guglielmo II (1166) si trovava « di ogni professione gente. Quivi erano li buoni dicitori

in rima di ogni condizione; quivi erano gli eccellentissimi cantatori, quivi erano persone di ogni sollazzo, che si può pensare virtudioso ed onesto » (Buti, citato dal Trucchi). Andiamo ora all'altra estremitá di questo periodo letterario, a re Manfredi. « Lo re la notte esceva per Barletta cantando strambotti e canzuni, che iva pigliando lo frisco, e con isso ivano dui musici siciliani, che erano gran romanzatori » (Matteo Spinelli, citato dal Trucchi). La poesia per costoro non è una cosa seria; nessuno ha ricevuto dalla natura il caro dono dell'arte. Né mi si dica ch' io domando troppo piú che non sia possibile in questi rozzi inizii. Perché ciò che domando è appunto questa rozza poesia popolare, ingenua, schietta, vera. Leggete le poesie in dialetto siciliano, napoletano, lombardo, veneziano, ecc., e voi sentirete risonare tutte le corde dell'anima commossa, gelosia, amore, malinconia, e gioie e dolori, e fantasie e illusioni; vi abbonda la grazia e non ci manca la forza: il popolo è un gran poeta.

Certo non dovevano mancare a quel tempo canti popolari di questa sorta in dialetto, ma non è lá che attinsero i nostri uomini colti; amarono meglio di poetare in provenzale. E quando allato al dialetto sorse un'altra lingua, gentile e cortigiana, vi gittarono entro una poesia tutta fatta e d' imprestito. La lingua letteraria fe' cadere in oblio la lingua e la poesia del popolo.

Quando la coltura si spande in un popolo, sorge immediatamente come un muro che separa il volgo dalle cosí dette classi colte. Nel Regno gli uomini colti si riannodarono intorno alla Corte, e cominciò a comparire ne' costumi e ne' modi una certa gentilezza ed eleganza. Gli uomini costumati e civili furon detti « cortigiani » e « cortesi »: il che aiuta a spiegare i « cortesi » amanti di Petrarca. Il primo effetto notabile di questa coltura è una nuova lingua, che le classi colte si foggiano a loro simiglianza. Vogliono distinguersi dal volgo nel parlare, come se ne distinguono ne' modi e nelle vesti. Nacque cosí la lingua « cortigiana » o « aulica », la lingua degli uomini « cortesi ».

La lingua delle classi colte è essenzialmente diversa dal dialetto. Questo non esce mai dal cerchio delle mura domestiche;

quella tende naturalmente a propagarsi al di fuori, a farsi generale. Perché il volgo per idee, per sentimenti, per costumi rimane chiuso in se stesso; il suo pezzo di cielo è tutto il suo universo. Ma gli uomini colti de' diversi paesi costituiscono tutti insieme una sola societá; la lettura li rende contemporanei delle generazioni passate e cittadini di tutto il mondo civile; ricevono ed esercitano una influenza politica e letteraria. Ond' è che i dialetti nascono dalle plebi e le lingue dalle classi colte: una lingua comune suppone giá una certa coltura e una vita comune nazionale.

Gl' italiani erano giá da lungo tempo in comunanza d' idee politiche, religiose e letterarie, e la Lega lombarda e le fratellanze guelfe e ghibelline dovettero stringerli ancor piú. Una lingua comune dovette dunque avere origine di buon'ora; parlata in ciascuna cittá da tutti coloro che sdegnavano il linguaggio del volgo. Trasandata da' letterati, che scrivevano in latino, e dal popolo che parlava il dialetto, era essa materia ancora grezza, qualche cosa d' indefinito, mescolata da ciascuno col suo dialetto; nondimeno, come parlata dalle classi colte, soprastava giá agli aspri e inculti linguaggi plebei per qualitá eufoniche e per determinazioni grammaticali.

Quando la coltura trovò un centro nella Corte sveva, dove convenivano da tutte le parti i piú eletti ingegni italiani, sorse un disprezzo generale de' dialetti, e si prese a coltivare con amore la lingua: i due fatti vanno insieme. Ciascun sa con quanta violenza Dante tonava piú tardi contro i dialetti: tanto incontrava ancora di resistenza l'uso della lingua comune.

Il disprezzo de' dialetti trasse seco il disprezzo e l'obblio della poesia popolare; e cominciò fin d'allora quella scissione tra la plebe e le classi colte, che dura anche oggi, talché sembrano due societá accampate nello stesso luogo senza mescolarsi.

Il popolo non fa versi a vanitá e a passatempo; esso esprime i suoi bisogni e i suoi sentimenti. Estraneo ad ogni coltura, e guardando il mondo attraverso del suo campanile, la sua poesia è schietta immagine del suo stato, rozza, grossolana ne' sentimenti e nella espressione, ma vera e naturale, piú degna del

nome di poesia che tutti i versi latini di quei tempi. Che cosa potesse essere la poesia popolare italiana, possiamo argomentarlo da' versi di Ciullo d'Alcamo, disprezzati tanto per la loro salvatichezza, condannati da Dante come scritti in dialetto, e che nondimeno mi sembra quasi che si leggano volentieri in mezzo a tante rime noiose.

Sembra che giá innanzi ci siano state poesie con una certa tendenza a scostarsi dal dialetto ed avvicinarsi ad una forma di dire piú delicata e piacevole all'orecchio. Il povero Ciullo ci si sforza anch'egli, e toglie di peso e trasporta in mezzo a' crudi suoni del dialetto alcune frasi, che troviamo in poesie posteriori e che quivi stanno in contrasto col rimanente. Tali sono: « Pensando pur di voi, Madonna mia »; « Donna cortese e fina »; « Di bon cor t'amo e fino », ecc. Aggiungerò che la maggior parte de' modi, mutate le desinenze, sono schiettamente italiani...

Prolusione a un corso su Dante.

Ho assistito, giorni fa, a una festa ben singolare, celebrata a Zurigo, con quella viva impressione che prova uno straniero ad uno spettacolo inaspettato. Parevami che quasi tutti i popoli della terra si fossero dati convegno in Zurigo, e, vedendo sfilarmeli davanti nella bizzarria delle loro fogge e costumi, io risi molto di cuore di questa mascherata del genere umano, concepita con tanto spirito, eseguita con tanto brio. Signori, questa festa della Primavera, che Zurigo celebra in un giorno solo dell'anno, noi qui la celebriamo tutti i giorni; poiché che cosa sono o esser debbono queste nostre lezioni se non una immagine vivente dei piú grandi popoli del mondo, che voi vedete sfilarvi davanti in tutto lo splendore del vero?

Cominciando la storia della letteratura italiana del secolo XIV, noi ci dispensiamo dal volgere lo sguardo piú indietro. Onde cominceremo noi? Gli scrittori di simil genere, spingendo l'occhio indietro indietro, si gettano a capo in giú

nei piú remoti secoli, ed affrontano con mirabile sicurezza due quistioni difficilissime, su cui si sono scritti volumi, senza venire ancora ad una conclusione positiva: l'origine della lingua, e l'origine di tutte le idee che costituiscono la vita intellettuale e morale del medio evo. Non disprezzo questi lavori, che hanno la loro utilitá, anzi ammiro l'ardire, la pazienza e l'erudizione di uomini, che spesso sono costretti a lavorar di fantasia per supplire al difetto di dati sufficienti, e ad innalzare un maestoso edificio sopra fragili basi. Ma questi lavori rimangono fuori del mio disegno.

Io voglio, o signori, presentarvi la letteratura nel secolo ch' ella è letteratura, cioè nel secolo XIV, quando la lingua e il pensiero acquistano una forma fissa. Prima di quel tempo trovi quasi nella stessa strofa latinismi, provenzalismi e municipalismi, tre elementi diversi ed astratti, che stanno gli uni accanto agli altri crudi, grezzi, disarmonici, tre lingue o tre frammenti di lingue, che si urtano e s' intralciano senza venire ad unitá. Ma dal 1250 questi elementi cominciano a trasformarsi, a fondersi insieme come parti armoniche d'un tutto: le desinenze si fissano, la sintassi diviene piú regolare, l'uso delle particelle piú preciso, i suoni piú musicali. Vi citerò ad esempio Cino da Pistoia, molti sonetti del quale sembrano scritti ieri, tanta è la freschezza e morbidezza di questo scrittore chiamato giustamente il precursore del Petrarca. L'arte progredisce insieme con la lingua. Gli antichi rimatori lavorano sopra un fondo d' idee vecchie, tolto ad imprestito dai Provenzali, e o cadono in un sensualismo plebeo, come Ciullo d'Alcamo, o in un cavalleresco astratto.

Rappresentano la donna come un ente astratto anch'esso, dotato di certe qualitá convenzionali, ed esprimono sentimenti fittizi che non trovano nel loro cuore né nella loro natura. La poesia è in loro piú un affare di moda e di cortigianeria che un'espressione dell'anima. Quale è il fondo di questa poesia? Analisi e metafisica dei sentimenti. In luogo di sentire, i poeti analizzano i fenomeni amorosi, in luogo di rappresentare l'amore, essi lo spiegano, lo commentano, lo definiscono, ne dichiarano

la natura, la qualitá. Dalla quale falsa base nasce la falsitá della forma. Perché essi non rappresentano i loro sentimenti, ma i fenomeni generali dell'amore, la loro forma è astratta ed allegorica, i pensieri scuciti, sentenze, proverbi, paragoni, allegorie. E poiché lavorano sopra idee cantate e ricantate, essi vi lavorano su e le raffinano e le assottigliano, specie di seicentismo prematuro che spunta nella stessa culla della poesia italiana. Fra Guittone d'Arezzo, per esempio, abbonda di questi giuochi di parole e d' idee. Ma nel secolo XIV da una parte trovi giá una certa veritá in quell'analisi, una certa profonditá in quelle speculazioni, e dall'altra parte l'astrazione comincia ad essere vinta e le forme cominciano giá a comparire vaghe creature poetiche ed individue, come Selvaggia, Mandetta, Beatrice, che irradiano di viva luce l'aurora della poesia italiana, le cui canzoni filosofiche annunziano un pensiero giá adulto e conscio di sé e le cui liriche amorose sono profondamente sentite. Le poesie anteriori noi le leggiamo talora con attenzione ed amore, ma col cuore freddo. Qui il cuore comincia a palpitare; qui troviamo l'amore in tutta la sua ebbrezza, l'esilio con tutte le sue amarezze.

Questi concetti generali sulla poesia anteriore a Dante non sono che un sommario. Che farò io? Lo svilupperò? Vi parlerò per disteso di Brunetto Latini e di altri? Mi propongo di farlo nelle lezioni consacrate all'analisi degli autori italiani. Non fo una storia della letteratura nel suo senso assoluto: fo una storia « *ad usum Delphini* ». Ed il mio « Delfino » siete voi, o giovani. A scaldare in voi l'amore di questa bella letteratura io voglio allontanare dai princípi delle mie lezioni tutto ciò che è aspro e noioso; io voglio introdurvi nel piú ampio, nel piú splendido mondo poetico che abbia avuto fantasia umana, nella *Divina Commedia*.

II

IL « SAVONAROLA » DI PASQUALE VILLARI

In Napoli, nel 1848, stavo una sera nel Largo della Caritá come perduto in uno de' tanti gruppi, dove s'andavano a sciogliere le processioni politiche, quando vidi accostarmisi un giovane pallido e malinconico, che: — Io parto, mi disse. Vado in Firenze a scrivere il mio *Savonarola* —.

Il dí appresso Pasquale Villari partiva. Lasciava la madre diletta, sorelle amatissime, compagni ed amici che l'adoravano, lasciava la patria in un momento solenne, che parea sino le pietre dovessero gridargli: —Férmati! —. E partiva, come uno degli antichi pellegrini, solo, senza amici, senza protezione, non recando seco altra cosa che la speranza. Poteva esser fantasia di giovane, poteva esser risoluzione di uomo.

Savonarola ebbe un grande potere sopra i semplici di spirito, quelli che il Vangelo chiama « *pauperes spiritu* ». Beati gl' ignoranti! E in questi, quando le classi colte camminano verso la corruzione, è posta l'ultima speranza d'un popolo. Ora i giovani si possono considerare come un anello tra le due classi, perché, se per la coltura s' innalzano verso le classi superiori, conservano ancora questa beata semplicitá di spirito, questa ingenua e fresca bellezza dell'anima, sono come il ritorno periodico della primavera nella storia dell'umanitá. Il loro senso morale è ancora intatto, il loro ideale è puro d'ogni mescolanza, in quelle anime gentili non è ancora entrato niun disaccordo fra la teoria e la pratica, tra il pensiero e l'azione; non conoscono ancora la

piccola e la grande giustizia, non le due coscienze. Si può dunque comprendere perché cosí caro a' giovani è Savonarola, l'oratore de' cuori semplici. Amano in lui quella fede imperterrita, che in tanta discordia di realtá, non che vacillare, rinvigoriva. Tale dové apparire Savonarola alla giovane immaginazione di Villari; cosí se ne innamorò; perciò volle a lui consacrare il suo ingegno e i suoi studi.

E fu volontá di uomo. Giunto a Firenze, dovettero presentarglisi le gravi difficoltá del suggetto, e ci si ostinò. Visse per Savonarola e con Savonarola, ci s' intrattenne intorno meglio di dieci anni. Cosí ha potuto fare un lavoro, de' piú seri che da tempo in qua sieno usciti in Italia.

Ci è un lavoro preparatorio, inosservato a' lettori volgari, che si può chiamare la storia secreta d'un autore. E spesso la cagione della buona o della mala riuscita è a cercare in questa storia secreta. Ecco libri scritti pure da uomini d' ingegno, e dimentichi appena nati, lavori di seconda mano, pleonasmi inutili, riproduzioni di errori trasmessi d'uno in altro. Perché tanti aborti? per difetto di lavoro preparatorio. Molti sono i chiamati, pochi gli eletti; e gli eletti sono quelli che hanno molto amato, resi dall'amore pazienti. Tu prendi una via, e dopo molti anni d'ostinazione t'accorgi che la non mena: prendiamo un'altra via. Tu lavori parecchi anni, e t'accorgi che il lavoro dee essere altro: dunque da capo. E chi ti sa grado di tutto questo? o chi solamente lo sa?

Vogliamo fare una storia di Savonarola? È presto detto. Pensa, o giovane, che questa parola ti costerá la tua giovinezza. E se ciò non ti sgomenta, rallégrati; ché nessuno si può vantare di aver cosí bene spesi i suoi giovani anni.

Studiare le lingue moderne per legger tutto ciò che si è scritto intorno a Savonarola, seppellirsi nelle biblioteche e negli archivi per aver sott'occhio possibilmente tutt' i documenti originali, procacciarsi una conoscenza esatta non solo del soggetto, ma di tutta la storia di quel tempo che vi è strettamente legata, ecco cosa è un lavoro preparatorio, e Villari l' ha fatto con una tenacitá rara.

Sopra Savonarola s' è scritto in tutt' i tempi; biografie, discorsi, storie, poesie; se n' è scritto in Italia, in Germania, in Francia, in Inghilterra. E se ne può cavar due conseguenze: che Savonarola è uno de' pochi personaggi italiani, che hanno passato le Alpi e son divenuti cittadini d' Europa; poi, che in questo soggetto ci dee esser qualcosa d'oscuro, che resiste alla curiositá degli uomini, di modo che lavoro succede a lavoro e nessuno t'appaga. Ora di tutto ciò che s' è scritto, non c' è quasi sillaba ignota al nostro autore, dalle prime rozze ingenue biografie sino alle elaborate storie del Rudelbach, del Meier, del Perrens, ecc.

Questo però è il minor cómpito. Hai innanzi quel tutt' insieme di fatti, che chiamasi il materiale: devi ora verificarlo. Verificare vuol dire ripigliare i fatti ad uno ad uno, ne' loro piú minuti particolari, confermare, rettificare, avvalorare, rigettare, fare in somma che non entri piú il minimo dubbio sulla loro veritá. Operazione di grandissima importanza, perché i fatti sono il fondamento di tutt' i giudizi storici, e spesso una circostanza ne cangia il valore. Villari ci si è messo con ostinato lavoro, e dobbiamo alle sue indagini la scoperta di alcuni documenti importantissimi, soprattutto del secondo processo del Savonarola, e della bozza de' discorsi tenuti nella fondazione della Repubblica fiorentina. Cosí ha potuto egli vari punti oscuri o male intesi illustrare, molto rettificare, molto correggere.

Pure, dopo tanto lavoro di molti anni, dopo sí lunga preparazione un povero autore corre il rischio di giungere a questa conclusione: — Di nuovo lavoro non c' è mestieri: ciò che è stato fatto, è ben fatto —.

In effetti, a che un nuovo lavoro sul Savonarola? Questi documenti non cangiano essenzialmente il valore e la natura de' fatti, su cui sono fondate le storie giá pubblicate. Villari poteva in un semplice discorso critico raccogliere i fatti nuovi, le rettificazioni, i chiarimenti, ecc. Rifare un lavoro tutto intero per ficcarci le tue investigazioni, è da piccolo animo; gli è come dire: — Ho fatta la fatica e non voglio perderla; ho lavorato per dieci anni, e per fare un discorso! no, per Dio; farò una storia a dispetto di quelli che l' hanno fatta prima di me —.

Solo un uomo non volgare può dirsi: — Rinunzio a un disegno che m' ha costata tanta fatica, ci rinunzio, perché dopo lunghi studi mi sono convinto che quello che volevo fare è stato giá fatto, e bene —. E solo un uomo di fine criterio può dirsi: — Ho scoperto de' documenti, ho cercato le fonti originali, ho in mano di che migliorare e allargare il materiale: eppur questo mi dá il dritto di fare un comento critico, non una storia —.

Villari nondimeno ha voluto fare una storia, e ce ne sono giá troppe. Lo ha fatto per vanitá, per insufficienza di criterio, o per una seria convinzione? In altri termini: dopo di aver conosciuto tutto ciò che è stato fatto intorno a Savonarola, ha ben capito ciò che rimaneva a fare?

La serietá d'uno scrittore io l'argomento dal modo come si prepara al lavoro; il suo ingegno dal modo come pone il problema. Se guardo alla preparazione, ho di che dire: — Villari è uno scrittore serio —. E se guardo al problema, ho di che dire: — Villari è un uomo d' ingegno —.

Porre il problema significa capire ciò che rimane a fare. Una materia elaborata per parecchi secoli ti dá un problema fondamentale, intorno a cui con piú o meno di coscienza s'aggirano gli scrittori. Ora il problema che ti dá il Savonarola è meno storico che psicologico.

Non si tratta piú di sapere cosa ha fatto Savonarola: su' fatti piú o meno si consente. La quistione è: cosa è Savonarola?

. . . .

III

PIETRO METASTASIO

L'uomo che rappresenta lo stato di transizione fra la vecchia e la nuova letteratura italiana, è Metastasio. L'antica letteratura non essendo oramai piú che forma cantabile e musicabile, ha come sua ultima espressione il dramma in musica, dove non è piú fine, ma mezzo, è melodia e serve alla musica. Ma non vi si rassegna e vuol conservare la sua importanza, rimanere letteratura. Quest'ultima forma della vecchia letteratura è Metastasio.

Dal Tasso al Metastasio ci era giá in Italia il sentimento vago che la letteratura era invecchiata, e che una riforma fosse necessaria. Alcuni cercarono novitá negli argomenti, altri negli intrecci delle strofe, altri in modi piú variati di versificazione. Tutti, avendo alle mani un repertorio giá vecchio di concetti e d' immagini, si studiavano di darci almeno novitá di espressione, raffinando e aguzzando. Da quest'ultimo sforzo letterario del cervello italiano uscí l'*Aminta*, il *Pastor Fido* e l'*Adone*. Qui la forma si fa valere infinitamente piú che il suo contenuto, essendo tutto l' interesse non nel che, ma nel come, nel valore dell'espressione. Appunto perché l'espressione fa stacco, ha un valore per se stessa; non è piú forma, non è piú fusione, non è espressione che riceva il suo significato e la sua importanza dalla cosa espressa, ma è un semplice mezzo meccanico, divenuto fine a se stesso. Il contenuto ci sta non per sé, ma per la parola;

non è scopo, è un'occasione a mettere in mostra la parola. Fenomeno che accompagna sempre ogni decadenza letteraria, quando il contenuto è esaurito, ma non è esaurito ancora lo spirito che ci lavora attorno, il quale nella piena indifferenza del contenuto adopera la sua forza intorno all'espressione. Abbondano i concetti, le descrizioni, le amplificazioni, le cadenze e le cantilene. La parola, lavorata non come espressione, ma come parola, sviluppa i suoi mezzi cantabili e musicali, è vuota sonoritá, un bel suono. Questo che parve allora una riforma, fu stimata piú tardi una corruzione, rimasta proverbiale sotto nome di seicentismo.

Metastasio visse dal 1698 al 1782. La sua vita riempie quasi tutto il secolo XVIII, il secolo di Voltaire e di Rousseau, di Parini e di Alfieri, di Vico e di Beccaria. In questo secolo immortale fu la crisi del pensiero moderno, che condensato e formulato giunse allora al suo massimo grado di energia e di diffusione. Uno spirito nuovo penetrava in tutte le forme dell'attivitá umana, religione, filosofia, politica, morale, economia, legislazione, letteratura. Il motto del secolo era: riforma. E l' impulso fu cosí potente che i principi stessi si fecero capi delle riforme, Federico II, Maria Teresa, Giuseppe II, Caterina di Russia, Carlo Emanuele di Savoia, Leopoldo di Toscana, Carlo III e Ferdinando di Napoli, e fino papa Ganganelli, che al nuovo Iddio offerse in olocausto i gesuiti. Beccaria, Verri, Vico, Giannone, Genovesi, Filangieri, Galiani, Gioia, erano riformatori, o come si dicea, novatori. In quel rapido movimento d' idee fu tratta anche la letteratura, e i piú celebri scrittori si atteggiarono a riformatori. Carlo Goldoni tentava una riforma della commedia, e una riforma della farsa popolare tentava Carlo Gozzi. Vincenzo Gravina voleva riformare la tragedia, come piú tardi tentarono Scipione Maffei e Alfieri; Parini tentò una riforma della lirica. L'Arcadia non era ella medesima che una riforma letteraria, una lega degli uomini di buon senso contro le stravaganze del seicentismo. La critica fu penetrata dello stesso spirito. Il Gravina nella *Ragion poetica* poneva in quistione tutti i princípi dell'arte generalmente ammessi; il Bettinelli nelle

Lettere virgiliane metteva in discussione Dante in persona; e il Baretti, venuto fresco d' Inghilterra, e pieno il capo di Shakespeare e di Milton, menava attorno la frusta su' seicentisti, sugli arcadi e su' riformatori.

Tra questa fermentazione letteraria, filosofica, politica, visse Metastasio. Vincenzo Gravina che lo raccolse di strada e lo educò con amore di padre, era un riformatore come giureconsulto e come letterato. Voleva richiamare lo studio delle leggi alle fonti romane, e tentò una filosofia del dritto. E parimente voleva ritirare l'arte alla greca semplicitá, purgandola della corruzione seicentistica, e scrisse una teoria dell'arte che chiamò *Ragion poetica.* Accompagnando il precetto con l'esempio, scrisse tragedie a modo di Sofocle, studiando brevitá e semplicitá. Il buon uomo vedea il male, ma non le sue cause e non i suoi rimedii. La semplicitá è la forma della vera grandezza, di una grandezza inconscia e divenuta natura. Niente era piú contrario al secolo manierato e pretensioso al di fuori, vacuo al di dentro. Per combattere il manierismo Gravina soppresse il colorito, e vi supplí con la copia delle sentenze morali e filosofiche. L' intenzione era buona: parea volesse dire: cose e non parole. Né altra è la tendenza della sua *Ragion poetica,* dove il vero è rappresentato come sostanza dell'arte, e il vero ignudo, non condito in molli versi. Cosí, volendo esser semplice, riuscí arido. La teoria non era nuova, anzi era la vecchia teoria di Dante ringiovanita dal Tasso; ma parve nuova in un tempo che lo sforzo dell' ingegno era tutto intorno alla frase. La prima e naturale idea che sorge ne' tempi corrotti è la ristorazione dell'antico, parendo quella corruzione non essere altro che una deviazione. Un certo rilassamento ci era negli studi e lí pareva essere la radice del male. Ristaurare i buoni studii e le buone dottrine e i buoni esempi, castigare l' immaginazione, disciplinare l'affetto, questi erano i rimedii proposti dal nostro giureconsulto, da' quali uscí la grande riforma che ebbe nome dall'Arcadia. Metastasio fu educato secondo queste idee. Il severo pedagogo gli proibí la lettura del Tasso e de' poeti posteriori, lo ammaestrò di buon'ora nel greco e nel latino, e lo volse allo studio delle

leggi, vagheggiando se stesso redivivo in un Metastasio giureconsulto e letterato. Questa educazione classica non gli fu inutile, perché lo avvezzò alla naturalezza e alla semplicitá, e lo nutrí di buoni esempi e di soda dottrina. Ma morto il Gravina e abbandonato a se stesso, si sviluppò in lui, come in tutti quelli che hanno ingegno, il senso della vita contemporanea. E si gittò avidamente sul frutto proibito, e la *Gerusalemme Liberata*, l'*Aminta*, il *Pastor Fido*, soprattutto l'*Adone* furono il suo cibo. Il maestro volea farne un poeta tragico a uso greco, o piuttosto a uso suo. Ma la tragedia non era la sua vocazione, e l'autore del *Giustino* preferí Ovidio a Sofocle, e come era moda, cominciò la sua vita poetica in Arcadia con sonetti, canzonette, idilli, i cui eroi d'obbligo erano Cloe, Nice, Fille, Tirsi, Irene e Titiro. Il *Sogno della Gloria* è l'ultimo suo lavoro a uso Gravina, ammassato di sentenze che sono luoghi comuni, e pieno di reminiscenze classiche e dantesche. Ma nel *Ritorno della Primavera*, scritto l'anno appresso, il 1719, scorgi giá vestigi dell'*Adone* e dell'*Aminta*, facilmente impressi in anima ricca di armonie e d' immagini. L' ideale del tempo era l' idillio, il riposo e l' innocenza della vita campestre, in antitesi alla vita sociale, cosí come l'avevano sviluppato il Tasso, il Guarini e il Marino. L' idillio era un certo equilibrio interiore, uno stato di pace e di soddisfazione, a cui era salsa il dolore. L'Arcadia, volendo riformare il gusto, avea tolto all' idillio quella tensione intellettuale, che si chiamava il seicentismo, sí che la forma era rimasta una pura effusione musicale dell'anima beatamente oziosa, cullata da molli cadenze fra l'elegiaco e il voluttuoso: ciò che dicevasi melodia. La musica penetrava giá in questa forma cosí apparecchiata a riceverla, e la canzone diveniva la canzonetta, la cantata e l'arietta, e il dramma pastorale diveniva il dramma in musica. Le canzonette del Rolli erano in molta voga, ma giá si disputava quali ne facesse di migliori, o il Metastasio o il Rolli. Sciupata l'eredità del Gravina, il nostro Metastasio, visto che l'Arcadia non gli dava pane, ricordò i consigli del maestro e andò a Napoli col proposito di far l'avvocato. Ma Napoli era giá il paese della musica e del canto. E le

sue arringhe furono cantate ed epitalamii, e l'avvocato divenne un poeta di nozze, molto vantato, e spesso invitato nelle case signorili. Restano di lui tre epitalamii, e sono storie mitologiche e idilliche, dov' è visibile l' imitazione del Tasso e del Marino. Uno è per le nozze di Antonio Pignatelli e Anna de' Sangro, e vi si raccontano gli amori di Venere e Marte, a' quali s' intrecciano gli amori degli sposi, e naturalmente Anna è Venere, e Antonio è Marte. Vi trovi il monte dell'Amore che ricorda il giardino di Armida, e tutto il vecchio repertorio mitologico, immagini e concetti. Ecco come Anna è descritta:

Se in giro in liete danze il passo mena,
Se tace o ride, o se favella o canta,
Porta in ogni suo moto Amore accolto,
Pallade in seno e Citerea nel volto.
  Vicino al lato suo siedono al paro
Con la dolce consorte il genitore,
Coppia gentil d' illustre sangue e chiaro,
Vivi esempli di senno e di valore;
Alme che prima in ciel si vagheggiaro,
E poi quaggiú le ricongiunse Amore;
E dier tal frutto che non vede il sole
Piú nobil pianta e piú leggiadra prole.

Sono ottave mediocrissime e poco limate, ma dove giá trovi facilitá di verso e di rima, e molta chiarezza. Un'ottava dove descrive Anna che canta, rivela nell'evidenza e nel brio del colorito una certa genialitá, e nel meccanismo de' suoi parallelismi la maniera del Tasso:

  La voce pria nel molle petto accolta
Con maestra ragion spigne o sospende;
Ora in rapide fughe e in groppi avvolta
Velocissimamente in alto ascende;
Ora in placido corso e piú disciolta
Soavissimamente in giú discende;
I momenti misura, annoda e parte,
E talor sembra fallo ed è tutt'arte.

Qui lascia le solite generalitá, entra nel vivo dei particolari e vi mostra la forza di chi sa giá tutto dire e nel modo piú felice. Gli epitalamii non sono in fondo che idillii, col solito macchinismo mitologico: Amore, Venere, Marte, Vulcano, Diana, Minerva. Né altro sono le prime sue azioni teatrali, rappresentate in Napoli, come la *Galatea*, l'*Endimione*, gli *Orti esperidi*, l'*Angelica*. Diamo un'occhiata all'*Angelica*. Di rincontro a' protagonisti, Angelica e Orlando, stanno il pastore e la pastorella, Licori e Tirsi. Vedi il solito antagonismo fra la cittá e la campagna, la scaltrezza di Angelica e l' ingenuitá di Licori: onde nasce un intrighetto che riesce nel piú schietto comico. Le furie di Orlando non possono turbare la pace idillica, diffusa in tutto il quadro, e lo stesso Orlando finisce idillicamente:

> Torna, torna ad amarmi e ti perdono.
> Aurette leggiere,
> Che intorno volate,
> Tacete, fermate,
> Che torna il mio ben.

Angelica lascia per sempre quegli ameni soggiorni con un'arietta elegiaca penetrata di grazia e di dolcezza idillica:

> Io dico all'antro: addio,
> Ma quello al pianto mio
> Sento che mormorando
> Addio, risponde.
> Sospiro e i miei sospiri,
> Ne' replicati giri,
> Zeffiro rende a me
> Da quelle fronde.

La canzonetta celebre di Licori, piú che parola è giá musica messa in parola, una pura esalazione melodica, una espressione sentimentale rigirata in se stessa, come un ritornello:

> Ombre amene,
> Amiche piante,
> Il mio bene,
> Il caro amante,
> Chi mi dice ove ne andò?

Zeffiretto lusinghiero,
A lui vola messaggiero,
Di che torni, e che mi renda
Quella pace che non ho.

Sono concetti e immagini comunissime, senza piú alcun valore letterario, e rimaste interessanti solo come combinazioni melodiche. L'effetto non è nell' idee, ma in quel canto di due amanti a una certa lontananza e nascosti tra le fronde; perché, mentre Licori cerca Tirsi, Tirsi cerca Licori con la stessa melodia:

La mia bella
Pastorella
Chi mi dice ove ne andò?

È notabile che in questa cheta atmosfera idillica penetra una cert'aria di buffo, un certo movimento vivace e allegro, com' è la dichiarazione amorosa di Licori a Orlando, ascoltatore non visto Tirsi.

Fin qui Metastasio non è che un Arcade, ma superiore a tutt'i suoi confratelli per fluiditá e brio di esecuzione. Il discepolo di Gravina non v' è piú. Dante e Sofocle non sono piú i suoi modelli. Trovi in lui la mollezza e facilitá del Marino, e un artificio di stile che ricorda il Tasso. Vuol piacere al pubblico, e la vita contemporanea lo trascina seco. Se non che quegli effetti che il Tasso, il Guarini, il Marino cercavano ne' concetti, nel raffinamento dell' idea, egli li cerca nel raffinamento musicale della forma. Le sue idee le sue immagini sono naturalissime, spesso comuni; tutta la sua attenzione è in ammollire la parola e la frase, cavarne effetti musicali. Qui era il suo genio, e qui gli bisognava nuova educazione.

La Bulgarelli, celebre cantante, che negli *Orti esperidi* aveva rappresentata la parte di Venere, prese interesse al giovine autore e lo addestrò in tutti i misteri del teatro. Il maestro Porpora gl' insegnò la musica. Questa fu la seconda educazione di Metastasio, corrispondente alla sua vocazione. Roma ne avea fatto un arcade, Napoli ne fece un poeta. La *Didone abbandonata*

scritta sotto l' ispirazione e la guida della Bulgarelli, fissò l'opinione, e Metastasio prese posto d'un tratto accanto ad Apostolo Zeno, che tenea il primato, poeta cesareo alla Corte di Vienna. Piú tardi, a proposta dello stesso Zeno, occupò egli quell'ufficio, e menò a Vienna vita pacifica e agiata, universalmente stimato e tenuto senza contrasto principe della poesia melodrammatica. La sua vita fu un idillio, e se questo è felicitá, visse felicissimo sino alla tarda etá di ottantaquattro anni. Vivo ancora, fu divinizzato. Lo chiamavano il divino Metastasio, e molti lo ponevano innanzi a Dante.

Se guardiamo al meccanismo, il suo dramma è congegnato a quel modo che avea giá mostrato Apostolo Zeno. Ma il meccanismo non è che la semplice ossatura. Metastasio spirò in quello scheletro le grazie e le veneri di una vita lieta e armoniosa. E fu il poeta del melodramma, di cui lo Zeno era stato l'architetto.

La sua idea fissa fu di costruire il melodramma come fosse una tragedia, tale cioè che avesse un valore letterario, e anche senz'accompagnamento della musica producesse il suo effetto. Lasciò le basse regioni dell' idillio e del buffo, e tentò i piú nobili argomenti del genere tragico, come se la nobiltá fosse nell'argomento. Questo giá si vede nella *Didone* e nel *Catone*. Piú tardi volle gareggiare co' grandi poeti francesi, e il *Cinna* di Corneille ebbe il suo riscontro nella *Clemenza di Tito*, e l'*Atalia* di Racine nel suo *Gioas*. Su questa via porse il fianco alla critica, e sorsero dispute, se e fino a qual punto i suoi drammi fossero tragedie. Ed ecco in mezzo l' inevitabile Aristotile e le famose quistioni delle unitá drammatiche. Metastasio si mescolò nella contesa, e nell'*Estratto della Poetica d'Aristotile* addusse indirettamente argomenti in suo favore. La critica era ancora cosí impastoiata nell'esterno meccanismo, che molti seriamente domandarono, come potesse esser tragedia un dramma che aveva soli tre atti. Metastasio ci teneva a esser chiamato poeta tragico, parendogli quasi una degradazione a esser relegato fra' melodrammatici. Pregiudizio istillatogli dal Gravina, che non vedea piú lá della tragedia classica. La *Merope* del Maffei, che allora levava molto rumore, destava la sua emula-

zione, e nol lasciava dormire la gloria di Corneille e di Racine. Amava meglio essere a paro con quei sommi, che essere unico nel suo genere. E fu appagato. Ranieri de' Calsabigi, celebre per la polemica ch' ebbe poi con Alfieri intorno al *Filippo*, sosteneva che quei drammi fossero proprie e vere tragedie. E nella medaglia che dopo la sua morte i Martinez fecero incidere in suo onore, si leggeva questo motto: *Sophocli Italo*. Ma il pubblico che lo idolatrava, ci capiva poco in queste discussioni, e si ostinò a chiamare le sue opere teatrali non tragedie, e neppur melodrammi, ma drammi, nome nuovo e generico che esprimeva le sue nuove impressioni ed aveva la sua importanza anche fuori della musica. E il pubblico non aveva torto, a voler giudicare dalla essenza stessa di questa poesia giá penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia. Stato di transizione, che dá una fisonomia tutta sua al nostro Sofocle. Piú tardi, quei drammi, come letteratura, paiono troppo musicali, e ne nasce la reazione di Alfieri, e come musica, paiono troppo letterarii, e ne nasce la reazione del melodramma in due atti. Si potrebbe conchiudere che perciò appunto quei drammi non sono cosa perfetta, troppo musicali come poesia, e troppo poetici come musica, perciò abbandonati dalla musica e dalla letteratura. Il che avviene facilmente ne' tempi di transizione a chi sta tra due, e non ha chiara coscienza di quello che vuol fare.

Certo è che quei drammi ebbero al lor tempo un successo maraviglioso, e che anche oggi, in una societá cosí profondamente mutata, producono il loro effetto. È noto l'entusiasmo di Rousseau e l'ammirazione di Voltaire per questo poeta. In Italia i critici, dopo un breve armeggiare, tratti dall'onda popolare, gli s' inchinarono. Certi luoghi che fanno sorridere il critico, movono oggi ancora il popolo, gli tirano applausi. Nessun poeta è stato cosí popolare, nessuno è penetrato cosí intimamente nello spirito delle moltitudini. Le sue strofe le senti ne' piú piccoli villaggi in bocca alla gente piú inculta. E le quistioni spesso si sciolgono con una sua arietta sputata come vangelo. C' è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occa-

sioni e resistente alla stessa critica dissolvente e malevola del nostro secolo.

Gli è che quella sua oscura coscienza, quel distacco tra quello che vuol fare e quello che fa, quella poesia che non è ancora musica e non è piú poesia, è non capriccio, pregiudizio o pedanteria individuale, ma la forma stessa del suo genio e del suo tempo. Perciò non è costruzione artificiosa, come la tragedia del Gravina o il poema del Trissino, ma è composizione piena di vita, che nella sua spontaneitá produce risultati superiori all' intenzione dell'artista. Ciò che egli vi mette con intenzione e con coscienza, non è il pregio, è il difetto del lavoro, non è la sostanza, è l'accidente. E intorno a questo difetto e a questo accidente battagliavano lui e i critici.

Se vogliamo gustarlo, facciamo come il popolo. Non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, e abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Anche il critico, se vuol ben giudicare, dee abbandonarsi alla sua spontaneitá, come l'artista. E la schietta impressione di un lavoro d'arte nasce non dal suo meccanismo, e nemmeno dai concetti logici, come sarebbero la coerenza, la verisimiglianza e la ragionevolezza di un mondo poetico, ma dall' intima fusione e vivacità de' suoi elementi organici. In questo è la sostanzialitá di un mondo poetico; tutto l'altro è accidente, e può esser degno di lode o di biasimo, senza che ciò importi al giudizio definitivo del lavoro.

Prendiamo il primo suo dramma, la *Didone abbandonata*. Volea fare una tragedia. Studiò l'argomento in Virgilio e piú in Ovidio. Metastasio immaginava che fare una tragedia fosse cosa meccanica, una certa costruzione secondo certe regole, e non pensava che alla sua societá e a lui stesso mancava la stoffa, da cui può uscire una tragedia. Fare una tragedia con la Bulgarelli consigliera, con maestro Porpora direttore, con quel Sarro compositore, e col pubblico dell'*Angelica* e degli *Orti esperidi*, e in presenza della sua anima, elegiaca, idillica, melodica, impressionabile e superficiale, come il suo pubblico! Ne uscí non una tragedia, che sarebbe stata una pedanteria nata-morta, ma un capolavoro, tutto caldo della vita ch'era in lui e intorno a lui, e

che anche oggi si legge con aviditá, si divora da un capo all'altro. La Didone virgiliana è sfumata. Le reminiscenze classiche sono soverchiate da impressioni fresche e contemporanee. Sotto nome di Didone qui trovi l'Armida del Tasso, messa in musica. La donna olimpica o paradisiaca qui cede il posto alla donna terrena come l' ha abbozzata il Tasso in questa delle sue creazioni la piú popolare, una vera orchestra da cui scappan fuori i piú varii e concitati suoni della passione femminile, tenerezze, malizie, smanie, furori. Ma è un'Armida col comento della Bulgarelli, alla cui ispirazione appartengono i momenti comici, penetrati in questa natura appassionata, com' è nella scena della gelosia, applauditissima alla rappresentazione. Una Didone cosí fatta non ha niente di classico; qui non ci è Virgilio e non ci è Sofocle; tutto è vivo, tutto è contemporaneo. La passione dell'Armida cartaginese non ha semplicitá e non ha misura, e nella sua violenza rompe ogni freno, ogni decoro. Se in Didone fosse eminente il patriottismo, il pudore, la dignitá di regina, l'amore de' suoi, la pietá verso gl' Iddii, se in lei fosse piú accentuata l'eroina, il contrasto sarebbe drammatico, altamente tragico. Ma l'eroina c' è a parole, e la donna è il tutto: la passione, unica dominatrice, diviene come una pazzia del cuore, cinica e sfrontata sino al grottesco, e scende tutte le scale della vita sino alle piú basse regioni della commedia. Al buon Pindemonte dánno fastidio alcuni tratti comici, e non vede che sotto forme tragiche la situazione è comica, sicché se in ultimo Enea si potesse rappattumare con l'amata, sarebbe il dramma con lievi mutazioni una commedia. E non giá una commedia costruita artificialmente, ma colta dal vero, perché è in fondo la donna, come poteva esser concepita in quel tempo, ispirata dalla Bulgarelli e da quel pubblico nell'anima conforme del poeta, e contro le sue intenzioni e senza sua coscienza. A Metastasio che voleva fare una tragedia, dire che aveva partorito una commedia, gli sarebbe parsa una bestemmia. Il comico è in quei sí e no della passione, in quei movimenti subitanei, irrefrenabili che scoppiano improvvisi e contro l'aspettazione, nell' irragionevole spinto sino all'assurdo, negl' intrighi e

nelle scaltrezze di bassa lega, piú da donnetta che da regina, e tutto cosí a proposito, cosí naturale, con tanta vivacitá, che il pubblico ride e applaude, come volesse dire: è vero. Le prime rappresentazioni furono per il poeta un trionfo. Alcuni motti rimasero proverbiali, come: *Temerario, ch' ei venga!*, quando allora allora avea detto: *Mai piú non mi vedrá quell'alma rea*, o come: *Passato è il tempo, Enea, che Dido a te pensò*. La sua sortita contro Arbace, quasi nello stesso punto che gli aveva promesso la sua mano, quel cacciar via da sé Osmida e Selene nella cecitá del suo furore, le sue credulitá, le sue dissimulazioni, le sue astuzie, tutto ciò è tanto piú comico, quanto è meno intenzionale, contemperato co' moti piú variati di un'anima impressionabile e subitanea, sdegni che sono tenerezze, e minacce che sono carezze. Ci è della Lisetta e della Colombina sotto a quel regio manto. E tutto il quadro è conforme. Iarba con le sue vanterie e le sue pose rasenta il bravo della commedia popolare; Selene ch' è l'*Anna soror mea*, rappresenta la parte della *patita*, con molta insipidezza, e il pio Enea nella sua parte di amoroso attinge il piú alto comico, massime quando Didone lo costringe a tenerle la candela. Il nodo stesso dell'azione ha l'aria di un intrigo di bassa commedia, co' suoi equivoci e i suoi incontri fortuiti.

La *Didone* fece il giro de' teatri italiani. E dappertutto piacque. Metastasio indovinava il suo pubblico e trovava se stesso. Quel suo dramma a superficie tragica, a fondo comico, coglieva la vita italiana nel piú intimo, in quel suo contrasto tra il grandioso del di fuori e la vacuitá del di dentro. Il tragico non era elevazione dell'anima, ma una semplice fonte del maraviglioso, cosí piacevole alla plebe, come incendii, duelli, suicidii, assassinii. Il comico riconduceva quelle magnifiche apparenze di una vita fantastica nella prosaica e volgare realtá, piccoli intrighi, amori pettegoli, stizze, braverie. Concordare elementi cosí disparati, fondere insieme fantastico e reale, tragico e comico sembra poco meno che impossibile; pure qui è fatto con una facilitá piena di brio e senza alcuna coscienza, com' è la vita nella sua spontaneitá. L' illusione è perfetta. Una

vita cosí fatta pare un'assurditá, pure è lá, fresca, giovane, vivace, armonica, e t' investe e ti trascina. Il povero Metastasio, inconscio del grande miracolo, si difendeva con Aristotile e con Orazio, e disputava della tragedia e delle unitá e delle regole drammatiche; alle vecchie critiche si aggiunsero le nuove, e censurarono il suo mondo poetico come convenzionale ed incoerente. Ma esso è lá, nella sua giovinezza immortale, e gli basta rispondere: — Io vivo. — E se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica.

Metastasio avea tutte le qualitá a produrre quella vita. Brav'uomo, buon cristiano, nel suo mondo interiore ci erano tutte le virtú, ma in quel modo tradizionale e abituale ch' era possibile allora, senza frode, senza energia, senza elevatezza di animo, perciò senza musica e senza poesia. Cosí erano Vico e Muratori, bonissima gente, ma privi di quella fiamma interiore, dove si scalda il genio del filosofo e del poeta. Erano personaggi idillici, veneranda immagine di una societá tranquilla e prosaica. Vico agitava i piú grandi problemi sociali con la calma di un erudito. Ci era un non so che di nuovo nel loro spirito, che metteva in moto il cervello, e finiva lí, e non penetrava nel carattere, rimasto arcadico e idillico. Si comprende come la poesia si cercasse in quel tempo fuori della societá, nell'etá dell'oro e nella vita pastorale. Ma nessuno può fuggire alla vita che lo circonda. Patria, religione, amore, onore, libertá operavano in quella vita campestre, come in quella societá pacifica e contenta, con perfetto riposo ed equilibrio dell'anima. Metastasio che cercava la tragedia con la testa, era per il carattere un arcade, tutto Nice e Tirsi, tutto sospiri e tenerezze. Da questa natura idillica poteva uscire l'elegia, non la tragedia. Aveva come il Tasso, grande sensibilitá, molta facilitá di lacrime, ma superficiale sensibilitá, che poteva increspare, non turbare il suo mondo sereno. Non si può dir che la sua sensibilitá fosse malinconia, la quale richiede una certa durata e consistenza; era emozione nata da subitanei moti interni, e che passava con la stessa facilitá che veniva. Questo difetto di analisi e di profonditá nel sentimento manteneva al suo mondo il carattere idil-

lico; non lo trasformava, ma lo accentuava e lo coloriva nel suo movimento; perché l' idillio senza elegia è insipido. Una immaginazione non penetrata dalla serietá di un mondo interiore, appena ventilata dal sentimento, scorre leggiera su questo mondo idillico, e vi annoda e snoda una folla di accidenti, che gli dánno varietá e vivacitá. Sembrano sogni che svaniscono appena formati, ma con tale chiarezza plastica ne' sentimenti e nelle immagini, che ci prendi la piú viva partecipaizone. Il poeta vi s' intenerisce, vi si trastulla, vi si dimentica:

Sogni e favole io fingo, e pure in carte
Mentre favole e sogni orno e disegno,
In lor, folle ch' io son, prendo tal parte,
Che del mal che inventai piango e mi sdegno.

Di favole e sogni ce n'era tutto un arsenale nelle nostre infinite commedie e novelle dove attingevano anche i forestieri, e dove attinge Metastasio. Ciò a cui mira è sorprendere, fare un colpo dı scena, guidato dalla sua grand'esperienza del teatro e del pubblico. Ingegno svegliato e rapido, non perde mai di vista lo scopo, non s' indugia per via, divora lo spazio, sopprime, aggruppa, combina, producendo effetti subitanei e perciò irresistibili. Combinazioni drammatiche che appunto perché mirano a uno scopo meramente teatrale, mancano di serietá interiore, e spesso hanno aria d' intrighi comici, con que' viluppi, con quegli equivoci, con quei parallelismi. Né solo il comico è nella logica stessa di quelle combinazioni, nel loro imperfetto organismo, ma nella natura stessa de' fatti, che spesso sono episodii della vita comune nella sua forma piú pettegola e civettuola. Cosí un eroico puramente idillico andava a finire ne' bassi fondi della commedia; Cesare sonava il violino e faceva all'amore. Tale era Metastasio, e tale era il suo tempo, idillico, elegiaco e comico, vita volgare in abito eroico, vellicata dalle emozioni dell'elegia, e idealizzata nell' idillio.

Si può ora comprendere il meccanismo del dramma metastasiano. Ha in cima l'eroe o l'eroina, Zenobia o Issipile, Temistocle o Tito. L'eroe ha tutte le perfezioni che la poesia ha

collocate nell'etá dell'oro, e sveglia l'eroismo intorno a sé, rende eroici anche i personaggi secondarii. Piú l'etá è prosaica e piú esagerato è l'eroismo, foggiato da immaginazione libera che ingrandisce le proporzioni a arbitrio, con non altro scopo che di eccitare la maraviglia. Il maraviglioso è in questo, che l'eroe è un'antitesi accentuata e romorosa alla vita comune, offrendo in olocausto alla virtú tutti i sentimenti umani, come Abramo, pronto a uccidere il figlio. Cosí Enea abbandona Didone per seguire la gloria, Temistocle e Regolo vanno incontro a morte per amor della patria, Catone si uccide per la libertà, Megacle offre la vita per l'amico e Argene per l'amato. Questa forza di soffocare i sentimenti umani e naturali, che regolano la vita comune, era detta magnanimitá o generositá, com' è il perdono delle offese, il sacrificio dell'amore o della vita. Situazione tragica, se mai ce ne fu, anzi il fondamento della tragedia. Ma qui rimane per lo piú elegiaca, feconda di emozioni superficiali, momentanee e variate, che in ultimo sgombrano a un tratto e lasciano il cielo sereno. La generositá degli uni provoca la generosità degli altri, l'eroismo opera come corrente elettrica, guadagna tutti i personaggi, e tutto si accomoda come nel migliore de' mondi, tutti eroi e tutti contenti. Di questa superficialitá che resta ne' confini dell' idillio e dell'elegia e di rado si alza alla commozione tragica, la ragione è questa, che la virtú vi è rappresentata non come il sentimento di un dovere preciso e obbligatorio per tutti, corrispondente alla vita pratica, ma come un fatto maraviglioso che per la sua straordinarietá tolga il pubblico alla contemplazione della vita comune. Perciò è una virtú da teatro, un eroismo da scena, e anche oggi si dice: eroe da melodramma. Piú le combinazioni sono straordinarie, piú le proporzioni sono ingrandite, e piú cresce l'effetto. I personaggi posano, si mettono in vista, sentenziano, si atteggiano, come volessero dire: attenti! ora viene il miracolo. Temistocle dice:

Sentimi, o Sire,
Lisimaco, mi ascolta, udite o voi
Popoli spettatori
Di Temistocle i sensi; e ognun ne sia
Testimonio e custode.

In questo meccanismo trovi sempre la collisione, il contrasto tra l'eroismo e la natura. L'eroismo ha la sua sublimitá nello splendore delle sentenze. La natura ha il suo patetico nelle tenere effusioni dei sentimenti. Ne nasce un urto vivacissimo di sentimenti e di sentenze, con alterna vittoria e con crescente sospensione, come nel colloquio di Tito, insino a che natura ed eroismo fanno la loro riconciliazione in un modo cosí inaspettato e straordinario, com' è tutto l' intrigo. Tito fa condurre Sesto all'arena, deliberato giá di perdonargli: non gli basta la virtú, vuole lo spettacolo e la sorpresa. Questa che a noi pare una moralitá da scena era a que' dí una moralitá convenuta, ammessa in teoria, ammirata, applaudita, a quel modo che le romane battevano le mani a' gladiatori che morivano per i loro begli occhi. Si direbbe che Tito facesse il possibile per meritarsi gli applausi del pubblico. Appunto perché questo eroismo non aveva una vera serietá di motivi interni, e non veniva dalla coscienza, quel mondo atteggiato all'eroica aveva del comico, ed era possibile che ci penetrasse senza stonatura la società contemporanea nelle sue parti anche buffe e volgari. Prendiamo l'*Adriano*. Vincitore de' Parti, proclamato imperatore, egli si trova in una delle situazioni piú strazianti, promesso sposo di Sabina, amante di Emirena, figlia del suo nemico, e rivale di Farnaspe, l'amante riamato di Emirena. Situazione molto avviluppata, e che diviene intricatissima per opera di un quarto personaggio, Aquilio confidente di Adriano, amante secreto di Sabina, e che perciò fomenta la passione del suo padrone. Emirena per salvare il padre offre la mano ad Adriano. La generositá di Emirena eccita la generositá di Sabina che scioglie Adriano dalla data fede; la generositá di Sabina eccita la generosità di Adriano, che libera il padre di Emirena, rende costei al suo amato, e sposa Sabina. E tutti felici, e il coro intuona le lodi di Adriano. Ma guardiamo in fondo a questi personaggi eroici. Adriano è una buona natura d'uomo, tutt'altro ch'eroica, voltato in qua e in lá dalle impressioni, mobile, superficiale, credulo, insomma un buon uomo che rasenta l' imbecille. Non è lui che opera; egli è il paziente, anzi che l'agente del melodramma,

e come colui che dá ragione a chi ultimo parla, dá sempre ragione all'ultima impressione. Si trova eroe per occasione, un eroe cosí equivoco, che impedisce ad Emirena di baciargli la mano, tremando di una nuova impressione e poco confidando nella sua fermezza. Maggiori pretensioni all'eroismo ha Osroa, il re de' Parti, reminiscenza di Jarba. Un patriota che appicca l'incendio alla reggia, che uccide un creduto Adriano, che è condannato a morte, che supplica la figlia di ucciderlo, sarebbe un carattere interessantissimo, se nel pubblico e nel poeta ci fosse il senso del patriottismo. Ma Osroa ha piú dell'avventuriere che dell'eroe, e di un avventuriero sciocco e avventato, che non sa proporzionare i mezzi allo scopo, e nelle situazioni piú appassionate della vita, discute, sentenzia. A Emirena, la sua figlia, che ricusa di ucciderlo, risponde:

Non è ver che sia la morte
Il peggior di tutti i mali;
È il sollievo de' mortali,
Che son stanchi di soffrir.

Aquilio è una caricatura di Jago, un basso e sciocco intrigante da commedia. Sabina, Emirena, Farnaspe sono nature superficialissime, incalzate dagli avvenimenti, senza intima energia negli affetti, e tratte ad atti generosi per impeti subitanei. Se dunque ci approfondiamo in questo mondo eroico, vediamo con quanta facilitá si sdrucciola nel comico, e come sotto un contrasto apparente, in veritá questa vita eroica è in se stessa di quella mezzanitá, che può accogliere nel suo seno il volgare e il buffo della societá contemporanea. Di tal natura è la scena in cui Emirena finge di non riconoscere il suo innamorato, che rimane lí di stucco, col naso allungato, o l'altra in cui Aquilio insegna ad Emirena l'arte della cortigiana, ed Emirena, botta e risposta, gli fa il ritratto del cortigiano, o quando Adriano si fa menare pel naso da Osroa, o l'arrivo improvviso di Sabina da Roma e l'imbarazzo di Adriano, o quando Adriano giura di non vedere piú Emirena, e gli si annunzia: — viene Emirena. — Tutto questo, che in fondo è comico, non è sviluppato

comicamente, né c' è l' intenzione comica, perciò non c' è stonatura; è la societá contemporanea nel suo spirito, nella sua volgaritá e mezzanitá vestita d'apparenze eroiche. Se Metastasio avesse il senso dell'eroico, e lo rappresentasse seriamente e profondamente, la mescolanza sarebbe insopportabile, anzi mescolanza non ci sarebbe; ma concepisce l'eroico, com'era concepito e sentito in quella volgaritá contemporanea. Il poeta, in perfetta buona fede, non sente ciò che di basso e di triviale è sotto quell'apparato eroico, uno di spirito e di carattere col suo pubblico. Bene ha una coscienza confusa, e non è proprio contento, e talora tenta alcun che di piú elevato, come nel *Regolo* e nel *Gioas*, senza riuscirvi : si scopre l'antico Adamo. E fu ventura, perché cosí non ci dié costruzioni artificiose e aliene dalla sua natura, ma riuscí artista originale e geniale, l'artista indimenticabile di quella societá.

Questa vita cosí assurda nella sua profonditá ha tutta l' illusione del vero nella sua superficie. Approfondire i sentimenti, sviluppare i caratteri, graduare le situazioni sarebbe una falsificazione. La superficialitá è la sua condizione di esistenza. È una vita di cui vedi le punte e ignori tutto il processo di formazione, una specie di vita a vapore, che nella rapida corsa divora spazii infiniti, e non ti mostra che i punti d'arrivo. Sbucciano sentimenti e situazioni cosí d'un tratto, e spesso ti trovi di un balzo da un estremo all'altro. Sei in un continuo flutto d' impressioni variatissime, di poca durata e consistenza, libate appena, con sentimenti vivacissimi, penetranti gli uni negli altri, come onde tempestose. Scusano questa superficialitá con la musica, quasi che la musica potesse o compiere, o sviluppare o approfondire i sentimenti; ma la musica metastasiana non era se non il prolungamento o l'eco del sentimento, il semplice trillo della poesia, il suo accompagnamento, perché quella poesia è giá in sé musica e canto. Una vita cosí superficiale non può essere che esteriore. È vita per lo piú descritta, come si vede nel Guarini e nel Marino. I personaggi nella maggior violenza de' loro sentimenti si descrivono, s'analizzano, com' è proprio d'una societá adulta in cui la riflessione e la critica t' inseguano

nel momento stesso dell'azione. Ti trovi nel piú acuto della concitazione, e quando alla fine ti aspetti quasi un delirio, ti sopraggiunge un'analisi, una sentenza, un paragone, una descrizione psicologica. Licida snuda il brando, vuole uccidere il suo nemico; poi lo volge in sé; si arresta, e fa la sua analisi:

Rabbia, vendetta,
Tenerezza, amicizia,
Pentimento, pietá, vergogna, amore,
Mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide
Anima lacerata
Da tanti affetti e sí diversi? Io stesso
Non so come si possa
Minacciando tremare, arder gelando,
Piangere in mezzo all' ire,
Bramar la morte e non saper morire.

Il dramma va a riuscire in un sonetto petrarchesco. Aristea cosí si descrive a Megacle:

Caro, son tua cosí,
Che per virtú d'amor
I moti del tuo cor
Risento anch' io.
Mi dolgo al tuo dolor,
Gioisco al tuo gioir,
Ed ogni tuo desir
Diventa il mio.

E Megacle, seguendo l'amico Licida nella sua sventura, esce in questo bel paragone:

Come dell'oro il fuoco
Scopre le masse impure,
Scoprono le sventure
De' falsi amici il cor.

Questi riposi musicali sono come l'arpa di David, che calmava le furie di Saul, rinfrescano l'anima e la tengono in equilibrio

fra passioni cosí concitate. E sono sopportabili, appunto perché mescolati co' moti piú vivaci, con la piú impetuosa spontaneitá del sentimento, offrendoti lo spettacolo della vita nelle sue piú varie apparenze. Argene che sfida la morte per salvare l'amato, si sente alzare su di sé, come invasata da un Iddio, ed è sublime:

Fiamma ignota nell'alma mi scende,
Sento il Nume, m' ispira, m'accende;
Di me stessa mi sento maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
Pallid'ombre, compagne di morte,
Giá vi guardo, ma senza terror.

Commovente è la gioia quasi delirante di Aristea nel rivedere l'amato. Di un elegiaco ineffabile è il canto di Timante, quando la madre gli presenta il suo bambino:

Misero pargoletto,
Il tuo destin non sai:
Ah non gli dite mai,
Qual' era il genitor!
Come in un punto, o Dio,
Tutto cambiò d'aspetto;
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terror!

Alcuni motti tenerissimi sono rimasti proverbiali, come:

Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

Questa vita ne' suoi moti alterni di spontaneitá e di riflessione cosí equilibrata, essendo superficiale ed esteriore, ha per suo carattere la chiarezza, è visibile e plastica. Le gradazioni piú fine, i concetti piú difficili sono resi con un'estrema precisione di contorni; e perciò non hanno riverbero, appagano e saziano lo sguardo, lo tengono sulla superficie, non lo gittano nel profondo. Questa chiarezza metastasiana tanto vantata e

cosí popolare, perché il popolo è tutto superficie, è la forma nell'ultimo stadio della sua vita, quando a forza di precisione diviene massiccia e densa come il marmo. La vecchia letteratura ci raggiunge l'ultima perfezione: l'espressione perde ogni trasparenza, e non è che se stessa e sola, e vi si appaga come un infinito. Stato di petrificazione che oggi dicesi letteratura popolare, come se la letteratura debba scendere al popolo, e non il popolo debba salire a lei. Metastasio vi spiega un talento miracoloso. Quella vecchia forma, prima di morire, manda gli ultimi splendori. La chiarezza non è in lui superficie morta, ma è la vita nella sua superficie, paga e contenta della sua esterioritá, con una facilitá e una rapiditá, con un giuoco pieno di grazia e di brio. Il periodo perde i suoi giri, la parola perde le sue sinuositá, liscia, scorrevole, misurata come una danza, accentuata come un canto, melodiosa come una musica. Le impressioni che te ne vengono, sono vivaci, ma labili, e ti lasciano contento, ma vuoto, come dopo una festa brillante che ti ha divertito e a cui non pensi piú.

Il mondo metastasiano può parere assurdo innanzi alla filosofia, come innanzi alla filosofia pareva assurda la societá da esso rappresentata. Come arte, niente è piú vero per coerenza, per armonia, per interna vivacitá. È il ritratto piú finito di una societá vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali; materia vuota dello spirito che un tempo l'animò, e che sotto a quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infemminita, idillica, elegiaca e plebea. Guardatela. Essa è tutta profumata, incipriata, col suo codino, col suo spadino, cascante, vezzosa, sensitiva come una donna, tutta idolo mio, mio bene e vita mia. La poesia di Metastasio l'accompagna con la sua declamazione, con la sua cantilena; la parola non ha piú niente a dirle; essa è il luogo comune, che acquista valore trasformato in trillo, con le sue fughe e le sue volate, co' suoi bassi e i suoi acuti, non è piú un' idea, è un suono, raddolcito dagli accenti, dondolato dalle rime, alternato in quei versetti, ridotto un sospiro. Una poesia che cerca i suoi mezzi fuori di sé, che cerca i suoi motivi e i suoi pensieri nella musica, abdica giá,

pronunzia la sua morte. Ben presto Metastasio sembra troppo poeta al maestro di musica, né il pubblico sa piú che farsi della parola e non domanda cosa dice, ma come suona. La parola dopo di aver tanto abusato di sé, non val piú nulla, e la stessa parola metastasiana, cosí leggiera, cosí rapida, non può essere sopportata. La parola è la nota, e i nuovi poeti si chiamano Pergolesi, Cimarosa, Paisiello. Cosí terminava il periodo musicale della vecchia letteratura, iniziato nel Tasso, sviluppato nel Guarini e nel Marino, giunto alla sua crisi in Pietro Metastasio. Oramai si viene a questo, che prima si fa la musica e poi Giuseppe II dice al suo nuovo poeta cesareo, all'abate Casti: — ora fatemi le parole. — Il letterato che aveva rappresentata una parte cosí importante nella societá italiana, cade in discredito, il nome e la cosa. Letterato diviene sinonimo di parolaio, il filosofo prende il suo posto, e giá non si dice piú letterato, si dice bell' ingegno e bello spirito. La parola come parola è merce scadente, ed ha valore nell'ugola e nella nota. La musica ha un'azione benefica sulla forma letteraria, costringendola ad abbreviare i suoi periodi, a sopprimere il suo cerimoniale e le sue solennitá, i suoi aggettivi, i suoi ripieni, le sue perifrasi, i suoi sinonimi, i suoi parallelismi, le sue trasposizioni, tutte le sue dotte inutilitá, e a prendere un'aria piú spedita e andante. Gli orecchi avvezzi alla rapiditá musicale, non possono piú sopportare i periodi accademici e le tirate rettoriche. E se Metastasio è chiamato divino, è per la musicalitá della sua poesia, per la chiarezza, il brio e la rapiditá dell'espressione. Il pubblico abbandonando la lettteratura, la letteratura è costretta a seguire il pubblico. Cosí nella dissoluzione della forma letteraria o accademica spunta il principio di una vita nuova, di una forma piú vicina alla rapiditá e alla naturalezza del linguaggio parlato, tendente a sciogliersi da elementi tradizionali e di pura imitazione e a impregnarsi della vita contemporanea. Perciò la forma metastasiana è rimasta freschissima e popolarissima, con tanta vivacitá nella sua facilitá e nella sua morbidezza.

Gli è che in questo poeta operavano efficacemente due forze, che furono le sue Muse, il sentimento della contemporaneitá e

il genio musicale. Metastasio si preoccupava pochissimo delle regole, e pensava innanzi tutto al successo, cioè a indovinare e ammaliare il suo pubblico. E il pubblico non era piú l'Accademia né la Corte, ancorché per lungo tempo le Accademie letterarie, e prima l'Arcadia, conservassero ancora una certa influenza, e alle Corti non mancassero istrioni e giullari sotto nome di poeti. Ma la coltura si era distesa, i godimenti dello spirito erano piú variati, e il pubblico si era ingrandito, e s' imponeva al poeta. La letteratura classica e convenzionale poteva durare con un pubblico ristretto, educato a quel modo, ammiratore dei bei periodi e delle belle frasi. Ma ora cominciava un visibile distacco tra' letterati e il pubblico. Mancava ogni comunione tra quel pubblico superficiale e avido di emozioni, e quelle forme classiche e letterarie, tollerabili co' condimenti e i raffinamenti dello spirito nel Tasso, nel Guarini, e nel Marino, allora affatto insipide e noiosissime in quella loro ariditá arcadica. A quel modo che la commedia dotta o regolata non poté sostenersi senza il sussidio delle farse e delle commedie a soggetto, la forma letteraria non poté piú reggersi senza il sussidio del canto, della musica, della decorazione, della mimica e della declamazione. Metastasio fu il poeta di questo pubblico, e formò un mondo a sua immagine. Il suo mondo greco-romano che nella sua intenzione dovea essere eroico-tragico, gli si trasformò nelle mani, e divenne un mondo maraviglioso-elegiaco, penetrato di elementi idillici e comici, pieno di sorprese e di emozioni, di movimenti drammatici, e fissato in una forma sensibile e impressionabile, o come dice Dante, trasmutabile in tutte guise, luce, colore e melodia. Questa flessibilitá della forma è ciò che dicesi dolcezza metastasiana, che si collega cosí bene con la sua tenera sensibilitá, con la sua ingenuitá idillica e col suo brio comico. In questa forma vive perpetuamente un mondo poetico, che si decompose subito, come la societá che l'aveva prodotto.

Metastasio sopravvisse a se stesso. Negli ultimi tempi era come uno straniero accampato in mezzo ad una societá che si rinnovava rapidamente. Assistette vivo alla sua demolizione.

Vide Goldoni attaccare tutta quella sua fantasmagoria eroica, e cercare un'altra base nella natura. Vide Parini dar della scure su quella societá ch'egli aveva resa immortale. Vide Alfieri rompergli le sue melodie. E giá, morto appena, la societá di cui era stato il poeta e l' idolo, crollava da tutte le parti con tanta rovina, che la nuova generazione non la comprese piú, e parve lontana di un secolo. Nuove idee, nuovi bisogni, nuove condizioni sociali. La collera contro la vecchia societá colse pure Metastasio, accusato di avere infemminito gl' italiani co' suoi molli versi. La grande ombra di Alfieri calò sopra di lui. Pure una certa voce si facea via, ma non si osava alzarla troppo. Si dicea, cosí in pochi e quasi all'orecchio, che Metastasio era poeta nato, e Alfieri volle esser poeta, e non fu. Il segreto oggi è pubblico, e mi pare che senza taccia d' indiscrezione si possa divulgarlo. E mi pare che volendo esser giusti con Metastasio, noi possiamo rimetterlo sul suo piedistallo, e salutare in lui l'ultimo grande poeta della vecchia letteratura.

IV

GIOVANNI PRATI

Giovanni Prati aveva bisogno di una riparazione in questi tempi che si dicono *riparatori*. Ne ha avuta una in senato, ma un'altra ne aspetta come poeta, e spero che facendogliela io egli non si trovi mal riparato.

Quando arrivai emigrato a Torino (avevo trenta anni) trovai Prati circondato da ammiratori fanatici, che sostenevano essere il Prati un poeta superiore al Leopardi, di che davano questa bella ragione: il Leopardi è il poeta della disperazione, il Prati il poeta della Speranza! Il Prati era altiero di belle poesie patriottiche, ed in mezzo al plauso degli ammiratori, volle tentare qualcosa di piú grosso. Pretendendo emulare Goethe, fece una specie di poema epico che intitolò *Le Grazie e Satana*. Nella prefazione chiamò i suoi critici topolini rispetto a lui.

Un bello ingegno napoletano, che avrebbe onorato queste provincie se non fosse prematuramente morto, Stefano Cusani, in un suo articolo aveva molto biasimato il Prati, il quale al mio arrivo, sapendomi napoletano, mi fece molta festa, e mi chiese di un qualche giudizio. Gli dissi di non aver letto il suo libro, e, vinto dalle sue insistenze, lo lessi e vi scrissi sopra quel mio articolo che finiva con le parole: se il Prati si piglierá collera è un uomo privo di spirito. Il Prati non si prese collera, ma non mi salutò piú; la sua freddezza creò la mia, e per piú anni ci passammo d' innanzi come non ci fossimo conosciuti. Dopo un certo tempo il Prati venne fuori con un altro lavoro, l'*Ar-*

mando, intorno a cui fui pregato dagli amici a dire qualcosa. Allora io credevo in buona fede che si potesse e si dovesse dir sempre il vero, di che mi sono ricreduto dopo, ed ho giurato di non dire piú nulla sugli scrittori viventi. Una piccola eccezione la fo ora per Emilio Zola, scrittore lontano da noi e da pochi in Italia conosciuto. Sull'*Armando* feci dunque una critica, e inviluppai il mio biasimo sotto un tal nembo di fiori, che anche i miei piú ingegnosi amici restarono ingannati. Il Prati mi venne d' innanzi col suo piú bel sorriso, e d'allora in poi restammo amici.

Ora, volete sapere il mio giudizio su Prati? Egli come poeta patriottico non ha né il carattere, né l'energia, né il sentimento di Berchet; come scrittore di grande poesia, non ha sentito che quando le sintesi poetiche piú ardite sono state tentate da scrittori come Goethe, Leopardi, Musset, il rifare la stessa via è un'audacia; non ha sentito che in tal caso la poesia diventa lo strascico polveroso di una bella veste finita e compiuta. Come poeta di secondo ordine, egli ha di certo una grande immaginazione, ma la sua vera grandezza è dove egli meno crede, in quei versi che scrive senza pretensione, a sfogo d'umore, e gitta qua e lá con la spensieratezza di un ricco, e lascia sperdere come le foglie della Sibilla.

Una di queste poesie io voglio leggervi: è un'epistola al Brioschi, l'eminente matematico a tutti noto, che stuzzicava e canzonava il poeta. E se l'epistola fosse un vivo gioco di frizzi e motti, sarebbe una poesia brillante ma di poco interesse. In quei versi è qualcosa di superiore e di generale. Prati e Brioschi scompaiono; la lotta è fra la poesia e la matematica, la poesia che ha il suo trono in cielo, e la matematica col suo Dio cellula e il suo trono in terra. Dall'una esce un'armonia apparentemente inutile, dall'altra alcunché di piú solido, il danaro.

Questa lotta, che è di vecchia data, non ha preso sempre l' istessa forma nella poesia; la forma cambia col cambiare dei tempi e dell'ambiente. Mettetela nei tempi eroici, in cui l'uomo credeva all' ideale, a Dio, alla patria, e la poesia si sente nel suo regno, tiene sotto di sé la matematica, ed avete le invettive del

poeta contro l'utilitario: il sentimento è il disprezzo che si manifesta sotto forma d' indignazione. Ma vengono poi le necessitá della vita, la poesia perde il suo terreno, il culto di quei santi principii resta ai pazzi, come dicono i seri, ed allora la poesia comincia ad abbassare di tuono. Se la poesia continuasse allora le sue invettive, il suono della sua tromba non troverebbe eco; l'ambiente comune entra nella coscienza stessa del poeta, che riflette l' immagine dei tempi. Egli cambia di forma e ricorre all' ironia, che dapprima è guerra a sangue e a coltello, la diciamo perciò feroce; poi diventa benigna ed è accompagnata da quel sorriso che non è del nemico, ma dell'amico. Questa è la forma del Prati, il quale non va a casaccio gittando frizzi, ma conserva l' istess'ordine e lo stesso significato dalla prima all'ultima sillaba. La forma dell' ironia del Prati mi sembra cosí nuova, che credo necessario chiamarla con parola nuova, epperò la dico *bonomia*. Questa ha luogo quando lo scrittore non vuole offendere, parla senza malizia, senza intenzione, l'usa senza saperlo, in guisa che nell'animo suo nemmeno lampeggi il pensiero di produrre quell'effetto che veramente produce. La bonomia, ch'è una facoltá spontanea, è insieme una delle facoltá piú difficili a rinvenirsi.

Vi citerò come esempio di tale bonomia quel quadro di famiglia creato da Omero in mezzo alla battaglia, Ettore e Andromaca. Petrarca, Virgilio, Tasso, non hanno bonomia, perché hanno soverchia finezza ed eleganza: Dante e Leopardi non possono averne, perché nel loro cuore ci è soverchio di amarezza. Manzoni neppur egli ha la bonomia, perché ha troppa acutezza d' ingegno, e mentre fa il buon uomo, dalle sue parole scintilla sempre l' intenzione maliziosa. Il vero poeta della bonomia è l'Ariosto. I contemporanei lo dissero stravagante, i posteri andavano all'eccesso opposto, vollero trovare un fine in ogni parola dell'*Orlando*, dissero l'Ariosto precursore di Cervantes e pretesero che egli avesse inteso far la satira della Cavalleria. Non è vero, l'Ariosto in quella congerie immensa di fatti vede un giuoco dell' immaginazione, e ci vive e ci tripudia e ci si abbandona e ci sta entro in camicia tutto a suo agio. Egli ne parla

ridendo, ma assai bonariamente, senza pensare all' ironia che nasce spontanea ed incosciente dalle sue parole. I ripieghi, le barzellette, i giuochi sono la bonomia dell'Ariosto, che per questo lato è superiore al Cervantes, quantunque per altri lati gli rimanga al disotto.

Un raggio di questa bonomia traspare della poesia del Prati. Egli parla con tale aria di grullo da trarti quasi in inganno. La sua ironia è piú efficace, perché meno cosciente. All'ultimo ti senti sollevare verso ignoti orizzonti, e il poeta che ha la forza di tirarsi in quei campi inaccessibili a tutta la scienza umana, guarda l'uomo dotto con un risolino di soddisfazione.

SCRITTI VARI

II

COMMEMORAZIONI

GUGLIELMO PEPE

Sono giá sessant'anni di sanguinose agitazioni, per le quali l' Europa s' incammina a libertá. Su questa scena mobile quanti attori spariti! E non parlo giá dei morti, colpa della fortuna. Quanti attori spariti che vivono ancora! Quanti che cominciarono nella sala patriottica e terminarono nella reggia dei Borboni! Né vogliamo accusare noi piú che gli altri. La vita politica logora e consuma; non v' è tempera sí forte che resista; al primo calore febbrile succedono i disinganni, e i bisogni, e le cure private, e le reciproche accuse, e spesso le transazioni, e spesso le diserzioni. Assai è che pochi rimangano, non dico attori, ma spettatori benevoli di una seconda rivoluzione. Chi voglia fare la storia di questi sessant'anni, e cerchi un protagonista, un uomo in cui si rifletta e s' individui, non lo troverá: gli attori sembrano vane ombre, che mentre tu le stringi ti sfuggono dalle braccia; brillano un istante sulla scena, poi scompariscono. Ora udite.

Nel 1799 era in Napoli una sala detta patriottica, dove ogni dí si accorreva a far fede di libertá. Vi era un libro pubblico, dove ciascuno a gara apponeva il suo nome: quelle sottoscrizioni doveano piú tardi divenire liste di proscrizione. E quando le cose volsero in rovina, quando moltitudini inferocite, guidate da un cardinale, che con la stessa mano benediceva e assassinava, movevano giá sopra Napoli vittoriose, quella sala fu in breve deserta. I piú timidi supplicavano che il pericoloso libro si nascondesse; quando fu veduto un giovane di sedici anni avanzarsi e scrivervi il suo nome, Guglielmo Pepe, ultimo della lista. Quello

scrivere fu un sacro giuramento, un pubblico votarsi alla libertá o alla morte. Da quel tempo la scena si è spesso mutata; nel rapido avvicendarsi di uomini e di cose trovi appena l'uomo di questo o quell'atto; il Pepe è l'uomo di tutto il dramma. Quel cuore di sedici anni voi lo trovate infino all'ultimo giorno sempre quello; la stessa eroica spensieratezza, lo stesso obblio ne' pericoli, a settantadue anni quella fede e quelle illusioni.

La rivoluzione lo colse in quell'etá, in cui l'anima quasi ancora fanciulla esce appena dai puerili trastulli. I primi balocchi di questo sublime fanciullo furono cannoni e bombe; le sue prime sensazioni ferite e percosse; i suoi primi amori furono libertá ed Italia. Si è da molti lodata la carica della cavalleria inglese a Balaclava, e si è detto: solo le truppe regolari sono capaci di questo sublime sacrifizio di sé alla disciplina. Ah! non siate ingiusti coi popoli! Non li vantate tanto un giorno, e non li calpestate tanto un altro! Sulla strada di Portici e Torre Annunziata stavano alcune migliaja di repubblicani, a cui era pervenuto ordine da Napoli di recarsi in ajuto della pericolante cittá. La strada era ingombra da quarantamila tra sanfedisti, russi e turchi, tutti rivolti contro quel piccolo drappello. Ma che importa? ubbidirono, volendo dare di sé esempio memorabile agli uomini liberi. Stavano innanzi sessanta uomini, tutti uffiziali, fatti soldati con l'archibugio in ispalla, e tra essi il nostro giovane di sedici anni. Fu un' immensa strage; morirono vendicati. Il giovinetto ferito di bajonetta e poi di sciabola, riversato, calpesto, percosso e spogliato, fu in camicia menato in carcere. Queste furono le prime lezioni di Guglielmo Pepe, piú utili assai che non te le dánno le scuole. La sua istruzione fu compiuta nel carcere. Stavano quivi stivati settecento repubblicani. In quella immane catastrofe molti avevano smarrito il senno. Berio si aggirava gridando e respingendo con le mani i suoi compagni: credeva di trovarsi ancora in mezzo alle strade combattendo. Marino Guarano era quasi impazzato. Fra tanti dissennati, fra tante disperazioni, i soli giovani serbavano un'allegra spensieratezza. Chiamavansi cittadini. Discutevano di libertá. I poeti improvvisavano; altri, imitando i pubblici oratori,

recitavano discorsi. Filippo Guidi insegnava matematica; Vincenzo Russo, il Catone di Napoli, e facondissimo dicitore, perorava in mezzo a' giovani, e presso a morte lasciava loro in legato i suoi ammaestramenti. Vi è un legame segreto che unisce l'uomo d' ingegno a' giovani: egli si sente fruttificare in loro, e li ama e ne è amato. Pepe gli si affezionò; si strinsero in amicizia; lo chiamava il mio Russo; pendeva dal suo labbro; e la libertá, che era stata infino allora per lui un entusiasmo da scuola, comentata dal Russo, divenne, com'egli dicea, la sua amica, la sua amante. Quante volte, credendo giá di abbracciarla, gli è fuggita di mano, ma sorridendogli, invitandolo, appressandosegli, e poi fuggendo di nuovo! Pochi anni di poi veniva gettato nelle fosse del Marittimo, isola di Sicilia. Immaginate una cisterna incavata nel vivo sasso, che riceva un po' di luce dalla sua bocca, ed insieme con la luce, pioggia e vento, larga appena sei piedi, con un materasso su cui giacciono cinque infelici, rubandosi a vicenda quel poco d'aria che nell'angusto spazio stagna: quivi fu seppellito vivo l'ardente giovane. Questi luoghi si chiamano in Napoli criminali: ce ne ha di varie specie: ciascuno ha la sua storia. Ciascuno, testimonio di dolori ignorati, tiene sulle sue mura qualche segno o ricordo d' illustri vittime, e quei segni riuniti sono sessant'anni di martirii, sessant'anni di storia, da Russo e Mario Pagano fino a Settembrini e Poerio, di una storia che oggi ancora si continua, solitaria, in mezzo alla crudele distrazione degli uomini. Lá Pepe compí gli studii interrotti dalle battaglie: ritemprò il suo animo; si apparecchiò seriamente a servire il suo paese.

La sua vita è stata una lunga conseguenza di questa educazione. Maestro di sé stesso, vivuto nei campi, nell'esilio, nelle carceri, nuovo degli ozii e delle ipocrisie sociali, tu lo vedi rivelarsi candidamente qual egli è, con una schiettezza. che il fratello Florestano chiamava imprudenza. In corte lo soprannominavano il selvaggio; in campo il tribuno. Il povero Pepe era un tribuno, perché solo osava dire a Gioacchino quello che tutti pensavano e gli nascondevano: una volta si attentò di dire al re che, se voleva salvo il paese e la sua dinastia, desse una costi-

tuzione al popolo; e il duca di Campochiaro tirarlo per l'abito perché tacesse, infino a che, perdendo pazienza, e che? disse con impeto il Pepe; ma tu pensi pure allo stesso modo, e Carrascosa e D'Ambrosio e Filangieri e tutti quanti: e volgea l'occhio in giro: tutti impallidirono, il re sorrise. Uso all'opera piú che alla meditazione, egli vedea presto e netto, e come rapidamente concepiva, cosí eseguiva. Mai non esitava: tra il pensiero e l'azione non poneva alcun intervallo. L'esitazione è propria di coloro, che in ciascuna quistione vogliono salvar tutto, e pensano a molte cose, alla loro ambizione, ai pericoli, agl' interessi, alla opinione del mondo. Le quistioni per il Pepe erano molto semplici: nessun secondo pensiero gli velava la mente. Procacciare al paese quella libertá che si potea, e soprattutto affrancarlo dallo straniero, qui convergeano tutti i suoi disegni. Amava Gioacchino: è forse il solo re che egli abbia amato. Lo affascinavano il suo nobile portamento, la sua bontá, la sua bravura. Voleva farne un re liberale ed italiano; ma Gioacchino era debole, ondeggiava tra la moglie, i cortigiani ed il Pepe, e non si risolvea. Pepe allora non esitò piú; e cospirò tre volte contro il suo amico, e tre volte i suoi compagni d'arme guastarono il tutto colla loro irresoluzione. Questa stessa irresoluzione perdette Gioacchino, che volle, quando non era piú tempo, e non fu né italiano né francese. Sotto Ferdinando il Pepe proseguí lo stesso disegno, e giá illustre per molti fatti di guerra nell'ultima campagna, usò la sua fama ad ordinare la milizia, a restaurare la disciplina, ad esercitare i borghesi nelle armi, a suscitare nuove speranze di libertá. Le vostre milizie borghesi desiderano la costituzione, gli disse un giorno l'astuto Medici con uno sguardo indagatore. Certamente, rispose il Pepe sbalordendolo colla sua franchezza, e sarebbe savio che il re la concedesse. E quando, dopo cinque anni di lavoro, un'accozzaglia confusa di gente si raccolse in Monteforte impaziente di nuovi ordini, e gli uomini piú notevoli stavansi trepidi e sospesi; il Pepe non esitò, e con poca cavalleria partí di Napoli e proclamò la costituzione. La stessa risolutezza, la stessa ubbidienza alla voce del suo cuore e del suo dovere, senza riguardo di sorta in

tutte le sue azioni. Nessuna transazione. Gioacchino gli conferisce una baronia. La ricusa. Ferdinando gli dá il comando generale delle armi. Lo rifiuta. Si combatte in Ispagna ed in Portogallo? Pepe va in Ispagna ed in Portogallo. La Grecia insorge? Pepe offre i suoi servigi alla Grecia. Parigi si vendica in libertá? Pepe è a Parigi patrocinatore della rivoluzione italiana. Giá grave d'anni, questa lucidezza di mente, questa prontezza di volontá non lo abbandona ancora. Nel '48 è proposto a Ministro? egli parte per i campi Lombardi. Vengono richiamate le sue genti dallo spergiuro re? La Halle esita e si uccide; Pepe si risolve e si chiude in Venezia. Thibaudeau, suo amicissimo, è fatto senatore? Gli disdice la sua amicizia. Lamartine, ch'egli tanto ammirava, abbandona l' Italia? Non rivede piú Lamartine. Il 2 dicembre riempie d'orrore l'uomo dabbene: fugge Parigi e viene a morire in Torino. Qui almeno vi è ancora una bandiera che ci ricorda l' Italia; qui l' indipendenza italiana non è uno sterile e tardo ripiego di re straniero nell'ultima disperazione; ma idea vivente, consacrata dalla morte di un re italiano, e tramandata in ereditá insieme col trono.

Soldato nel '99, capo nel '20, nel '48 fu il padre della nostra rivoluzione. Ci sono certi vecchi venerabili, tradizione vivente del passato, a cui la nuova generazione si piace di dare questo dolce nome. Quando le milizie napolitane si ritrassero nel regno, i piú arditi e intelligenti lo seguirono in Venezia: amarono meglio di essere disertori del re che della patria loro. Guglielmo li raccolse intorno a sé e li amò come suoi figliuoli. Egli era infralito dalla grave etá, ma aveva il cuore ancor giovane, ancora il suo cuore di sedici anni. E compiacevasi di mirare sé in costoro, di ricordare la sua giovinezza in quei giovani cosí fidenti, cosí caldi di vita. Guglielmo Pepe morendo ha lasciato in dono all' Italia quest'eletta famiglia educata da lui, tanta speranza del nostro avvenire. E mi pare che noi non l'abbiamo perduto del tutto, quando io penso che in loro egli vive ancora. In questi tempi di violenze e di delitti, quando l'uomo di spada è cosí spesso allettato ad abusare della forza, e si fa trarre da basse voglie ambiziose; o voi, che vi chiamate figliuoli di Guglielmo Pepe, voi la

cui storia è cominciata cosí gloriosamente in Venezia, come la sua alla Maddalena, non dimenticherete, son certo, che colui, il quale lasciava in ereditá la sua memoria ed il suo esempio, ha continuata la sua storia puro da ogni ambizione, né ha tratto mai la sua spada che in servizio della libertá e dell' Italia.

Uomo di tre rivoluzioni, quando tu l' incontravi, quante rimembranze! Portavasi appresso le ombre di Pagano e di Cirillo, e di Ettore Rossarol, e di Giuseppe ed Alessandro Poerio; vedevi in lui tutta la nostra storia. Ohimé! E questa storia non è ancora finita. L'uomo della Maddalena, l'uomo di Monteforte, l'uomo di Venezia ha vivuto indarno settantadue anni; ha veduto il Piemonte, ma non ha veduto ancora l' Italia! Quante volte si è detto: Ecco: siamo liberi: Ecco, abbiamo un' Italia! E tutto spariva come un sogno! E da capo per la via dell'esilio! Oh addio, Guglielmo Pepe! Noi ti poniamo appena nella tomba, e ripigliamo il tuo lavoro. La tua storia finisce dove finisce la storia d' Italia: ché ultimo tu tenevi alta la sua bandiera mestamente tremolante di su' bastioni di Venezia sulla universale rovina. E noi la continueremo questa istoria; noi la rialzeremo quella bandiera. Sacra bandiera d' Italia, accompagnatrice di cadaveri, testimone delle nostre sventure; oh! venga il giorno, che tu accompagni le immagini de' nostri padri gloriosi nel tempio della Libertá, dove noi li santificheremo!

MASSIMO D'AZEGLIO

Nel 1815, quando s' instaurava dappertutto l' Europa feudale e dispotica sotto le baionette della Santa Alleanza e le benedizioni di Pio VII, i Principi, ritornando alle loro Reggie rimettendo tutto a vecchio, inviarono ambasciatori al venerabile Pio per rallegrarsi seco del suo ritorno. Partiva da Torino co' figliuoli e con pomposo seguito Cesare d'Azeglio, appartenente a' primi gradi dell'aristocrazia e della milizia, e andava a inchinarsi ai piedi del Sommo Pontefice prestandogli omaggio, e rallegrandosi con lui che oramai la porta delle rivoluzioni era chiusa e l'ordine regnava in Europa. La scena dovette essere commovente; il buon Pio dopo i dolori dell'esilio dovette accogliere con tenera espansione le regie felicitazioni; e il gentiluomo piemontese dovette con perfetta buona fede ritrargli il quadro della nuova éra che si apriva in Europa d'ordine e di pace, che si chiamava la ristorazione. La voce severa dell'avvenire non entrò a turbare que' momenti di credulo obblio ne' quali Pontefice e Ambasciatore dovettero sentirsi felici; altrimenti quella voce avrebbe potuto susurrare all'orecchio del gentiluomo piemontese: bada, Cesare d'Azeglio; mentre tu parli di ristorazione, la rivoluzione ti entra in casa; dove hai lasciato tuo figlio? Mentre il padre arringava Pio VII, Massimo, il figlio, di poco piú che 15 anni, andava per le vie di Roma contemplando i monumenti e ricevea le prime impressioni della grandezza italiana. Invano il padre avea fatto di lui una guardia urbana della ristorazione; ché il giovinetto, sotto a quella divisa, segno di tempi andati, sentia svegliarsi giá nell'animo l'uomo nuovo alla

vista di que' monumenti che dicevano patria, libertá, gloria, grandezza nazionale, Roma, Italia. Il buon Cesare d'Azeglio non tenea conto della nuova generazione, e promettea troppo al Pontefice della sua Torino; non sapeva che di mezzo ai teologi sarebbe sorto Vincenzo Gioberti, di mezzo ai cattolici sarebbe sorto Cesare Balbo, di mezzo all'aristocrazia sarebbe sorto Cavour, e gli sarebbe sorto in casa Massimo d'Azeglio.

Questo grande italiano ha vissuto abbastanza per veder quasi compiuto il lavoro della nuova generazione, della quale è stato sí gran parte. Egli ha fatto il suo dovere, e noi oggi adempiamo il nostro onorando con pubblico lutto la sua memoria e commemorando la sua vita.

Nella storia di Massimo d'Azeglio c' è un po' la storia di tutti; ogni uomo di qualche valore ha dovuto, come lui, prima subire una cattiva istruzione, poi ristudiare, rifarsi una educazione, aprirsi lui la propria via; e quando giunse l'ora dell'opera ha dovuto gittarsi dietro gli studii e divenire soldato d' Italia.

Massimo d'Azeglio ha dovuto lottare sino a venti anni contro i maestri, contro la famiglia, contro la sua classe, contro quello spirito redivivo del medio evo che si chiamava la ristorazione. Il suo maestro, un ecclesiastico, lo tribolava col suo latino, e con la storia antica, co' medi, gli assiri, i persiani, gli egiziani. Al padre dovea parere un capriccioso. E il suo capriccio era che volea andare a Roma, e farsi artista. Roma gli ha guasto il capo, dicea il padre. Come cadetto di nobil famiglia, Massimo non potea essere un artista; dovea essere o prete o soldato. A sedici anni fu dunque fatto ufficiale di cavalleria. Era un bello ufficiale, di alta statura, svelto nella persona, destro nel maneggio del cavallo, capo scarico, da cui erano fuggiti medi, assiri, persiani, egiziani e il latino. Il cadetto era salvato, ma l'uomo era perduto. Tutto quell'ardore giovanile, quel soverchio di vita egli lo riversò ne' piaceri, a' quali si diede abbandonatamente, e dove se qualche cosa dava ancor segno della sua non volgare natura, era il brio, la grazia che ci mettea in certo amabile folleggiare pieno di spirito e di buon umore che rivelava l' ingegno. Cosí alcuni nobili giovani furono educati e cosí furono

perduti: scosso appena il giogo del maestro, acquistato il dritto di non studiare, logori dai piaceri e dall'ozio, stranieri alla storia del loro paese, oggi non sono neppur capaci di comprender l' Italia e maledicono quello che non comprendono. In questa folla ignota sarebbe rimasto confuso Massimo d'Azeglio, se non gli fosse stato accanto un uomo di core e di buon senso, il professore Bidone, non suo maestro, ma suo amico, che parte motteggiando, parte ammonendo, dell' ignobile vita gli fe' vergogna. Tornò allora a Massimo in mente il capriccio di andare a Roma e farsi artista; il capriccio del fanciullo divenne la volontá di un uomo. Invano i suoi compagni di piacere lo chiamarono un matto; egli sentí che allora appunto cominciava a divenire un uomo savio. Il padre volle far prova della sua fermezza, e gli tolse ogni sussidio, lasciatogli appena il bisognevole; Massimo si ostinò, partí per Roma, come un antico pellegrino, e vinse; vinse in questa lunga lotta contro la sua educazione e i pregiudizii della classe. Partiva ufficiale di cavalleria; tornava artista, scrittore e cittadino.

Sentiamo lui stesso, come si dipinge a quel tempo. Avevo, egli dice, da' venti a' venticinque anni, buona fibra, pochi pensieri e meno quattrini. Nessuno sapeva che fossi al mondo, ed io volevo farlo sapere. Diventerò pittore, dissi, e farò parlare di me.

Dal maggio all'ottobre ne' paesi circostanti della campagna romana si vedea passare un giovane, dalla fronte spaziosa, dallo sguardo velato, dalla fisonomia dolce e benevola, a cui faceva strano contrasto la veste di contadino, con quella camiciuola di velluto bleu in sulla spalla, con quello schioppo ad armacollo, con quel coltello nella tasca dritta dei calzoni. Quel giovine era Massimo d'Azeglio, e visse cosí dieci anni, correndo tutt' i paesi intorno a studiar la natura, ad imparar l'arte e ritirandosi la sera in casa di un contadino, dove pagava dozzina e vivea con la famiglia. Certo quella vita dovea parergli dura, lui, nato gentiluomo ed agiato; pure era cosí contento, e lavorava con tanto buono umore; sentiva di esser libero, di esser divenuto un uomo, e diceva fra sé: un giorno saprá il mondo che io ci sono.

Questa vita menava D'Azeglio dal maggio all'ottobre. L' inverno si levava col lume e rifaceva i suoi studii. Si dié ad imparare l' italiano e le lingue moderne, la storia d' Italia, la nostra letteratura e la nostra vita. Allora era molto in voga lo studio del medio evo. Era una specie di reazione a quella storia greca e romana alla quale si attribuivano quelle ubbie rivoluzionarie che avevano guasti i cervelli. E per racconciarli si raccomandava il medio evo, che rappresentava la grandezza del Papato e il diritto divino, e se n'era cavato non so qual sistema fra il mistico e il feudale, che dovea essere il catechismo della nuova generazione, il medio evo della ristorazione.

Ma non ci è sistema, né storia che possa fermare il sole, voglio dire il corso fatale delle cose. L' Italia vivea oramai in tutte le intelligenze e l' intelligenza è quella che fa la storia. D'Azeglio studiò il medio evo a modo suo e s' incontrò con altri scrittori italiani. Costoro foggiarono un medio evo della rivoluzione italiana, dove scrittori, principi e guerrieri, parlano il nostro linguaggio ed operano e vogliono secondo i nostri desiderii. Cosí lo cercò e lo scoperse Massimo d'Azeglio; cosí lo rappresentò ne' suoi quadri e ne' suoi romanzi.

E che cosa erano i suoi quadri? Erano una storia del medio evo ad uso degl' italiani del suo tempo. Erano la disfida di Barletta. Erano la battaglia di Legnano. Erano i brindisi del Ferruccio innanzi alla battaglia di Gavinana. Erano la battaglia di Gavinana. Piú tardi furono le piú amene fantasie dell'Ariosto, l'Ombra dell'Argalia, il Duello tra Ferraú e Orlando, Astolfo che insegue le Arpie, Sacripante ed Angelica, Bradamante. Piú tardi, la difesa di Nizza contro Barbarossa e contro i Francesi, la battaglia di Torino, la battaglia dell'Assietta. Milano accorreva ogni anno all' Esposizione di Brera, e vi trovava un nuovo quadro dell'Azeglio, e vi trovava sotto gli occhi dell'Austria un nuovo frammento della grandezza nazionale, una nuova protesta contro la dominazione straniera.

Un giorno l'artista disegnava la Disfida di Barletta, e giunto al gruppo di mezzo si arrestò pensoso, come mal contento: e se io vi scrivessi su un romanzo! disse a se stesso. Questa di-

manda era una rivelazione; l'artista si sentiva incompleto: e dietro al pittore inappagato apparve il romanziero.

Era il 1833. Le speranze nella Monarchia di Luglio erano svanite: lo straniero avea soffocato nel sangue i moti di pochi generosi; ogni via pareva chiusa di migliore avvenire. Eppure non si era mai parlato tanto d' Italia, mai le speranze non erano salite sí alto. Gli è che spesso ci veniva una buona novella, un pezzo di questo medio evo ad uso nostro. Oggi era la poesia dello Stivali, dimane le *Fantasie* sulla Lega Lombarda. Ora ci giungea l'*Arnaldo da Brescia*; ora il Coro dell'*Adelchi*, ora l'*Assedio di Firenze*. E noi ci comunicavamo furtivamente la Buona Novella, e ci susurravamo all'orecchio i colpevoli versi e divoravamo il libro vietato. Un giorno correva di mano in mano l'*Ettore Fieramosca*. E bevevamo a larghi tratti l'orgoglio di quello che fummo e accompagnavamo palpitando alla pugna Ettore e Fanfulla. Ricordo con quanta indegnazione seguivamo i passi di colui, che italiano combatteva contro italiani accanto allo straniero. Ricordo con quale accento dell'anima accompagnavamo le parole di Ettore, quando, gittatolo giú del cavallo, gli diceva: Sii maledetto! o nemico del tuo paese. E noi aggiungevamo: Siate maledetti, voi che pregate per la vittoria dello straniero, voi che desiderate lo straniero a casa! Ne' nostri animi c' era il '48, c' era giá l' Italia, e noi ne dobbiamo esser grati a quella eletta schiera di cittadini che cospiravano alla faccia del sole col pennello e colla penna.

All' *Ettore Fieramosca* succedette il *Niccolò de' Lapi*, la tragedia dell' Italia, che moriva intorno alle mura di Firenze. Moriva, ma lasciando di sé tale memoria, che prenunziava il risorgimento: moriva, ma raccogliendo nell'ora della morte intorno a Michelangelo e Ferruccio quanto di piú eroico si possa ricordare in tutta la sua vita. Quel libro è il codice dell'eroismo italiano: lá abbondano i grandi fatti e i grandi motti. Quando Niccolò vede partire pel campo i suoi figli, dice: O Firenze! o patria! Null'altro mi rimane, fuorché coteste vite! io te le dono! Questo motto prenunzia le parole di una madre, della madre di Cairoli. Caduto Ferruccio, ogni speranza era perduta; quale

fu la risoluzione di Firenze? Difendersi e sempre difendersi, dice D'Azeglio. Questo motto prenunzia il *difendersi ad ogni costo* di Venezia, martire oggi ancora. La visita di Niccolò alla tomba del Ferruccio, la sua venerazione per Savonarola, di cui serbava divotamente le ceneri, il suo processo, il suo supplizio, sono come l'accompagnamento funebre dell'epoca dello scrittore, di quell'epoca di persecuzioni e di processi, nella quale la grandezza del martirio prenunziava la grandezza delle opere.

Questo fu il medio evo creato da Massimo d'Azeglio. Raccomandato, favorito dalla ristorazione, lo studio del medio evo si volse contro di lei, e divenne uno de' piú efficaci fattori della nostra redenzione. Noi vi cercammo non dritti storici, non pergamene, non codici, non istituzioni, non pretese di Papi e Imperatori, ma le tradizioni e la carta della nostra nazionalitá, una piú chiara coscienza di noi stessi, le testimonianze e i documenti del nostro valore e della nostra grandezza. E i nostri scrittori ne fecero un olimpo della rivoluzione italiana, i cui Dei maggiori si chiamavano Dante e Machiavelli, e in questo olimpo incontriamo i vestigi che vi ha lasciati il pennello e la penna di Massimo d'Azeglio. Italiani, non dimenticate che è l' ingegno che ha creata l' Italia, che le ha dato una coscienza ed una fede, che l'ha tratta dal sepolcro, e le ha detto: Sorgi e cammina! Il giorno che voi potreste essere ingrati verso l' ingegno, voi perdereste il dritto di avere una patria, e l' Italia sarebbe oscurata nel vostro cuore.

Nel 1844 finí la vita artistica e letteraria di Massimo d'Azeglio, e, in quel torno, di tutti gli scrittori italiani. Ciò che era maturo negli animi, dovea prorompere nei fatti. Quegli scrittori diventano cospiratori, tribuni, oratori, soldati, comincia la vita politica. D'Azeglio abbandona Milano, e prende il suo domicilio sulla strada maestra, com'egli dice, dappertutto dov'era a prender concerti, a preparare, ad ordire, a fare.

C'era confusione nelle menti. Si tentavano moti cosí a caso, dove ira o impazienza tirava; si volea troppo e perciò non si volea nulla. I popoli forti non vogliono se non quello che possono. Quelli che vogliono assai piú che non possono, hanno

velleitá, non hanno volontá, e rassomigliano quei fanciulli, che conquistano in immaginazione regni ed imperi.

D'Azeglio con parecchi altri ebbe questo concetto, che a riuscire la rivoluzione dovea limitare sé stessa, voler una cosa alla volta, voler quello solo, ivi appuntare le forze. Negli animi c' era libertá, indipendenza, unitá. Separiamo, disse D'Azeglio, quello che negli animi è uno. L' indipendenza è la condizione di tutto il resto. Siamo indipendenti, cacciamo via lo straniero; appresso avremo libertá e unitá. E D'Azeglio pensava che a voler questo solo avremmo avuto compagni Papa e Principi; a' quali dovea pesare non meno che a noi l'essere essi divenuti Prefetti dell'Austria. D'Azeglio dové ricordare le parole del cardinale Bernetti, a lui ancor giovinetto in Roma: l'Austria ci obbliga, il Duca di Modena ci fa delle note, che fare! sono piú forti di noi! Riunire dunque principi e popoli nella guerra d' indipendenza era il concetto di D'Azeglio, fu il concetto che iniziò il '48.

Il concetto fu buono a dare facile inizio al moto; non fu buono a regolarlo, né a compierlo. Non si può impunemente separare quello che nell'animo è uno. Invano si gridava: Viva l' Indipendenza! Nelle paure de' principi e nelle speranze de' popoli si affacciava un'altra idea: libertá e unità. Il concetto ruppe a due scogli: alle paure de' principi ed alle audacie de' popoli. E il '48 finí con una catastrofe.

Uno degli atti che piú conferí ad accelerare il moto italiano, fu uno scritto che comparve nel '45, col titolo: *Gli ultimi casi di Romagna*. Sotto a quello scritto si leggeva il nome di Massimo d'Azeglio. È un atto d'accusa indirizzato all' Europa civile contro un governo debole, e nella sua debolezza feroce, che sotto nome di repressione avea preso vendetta de' tumulti di Rimini. C' è lí dentro un'aria di moderazione che cresce peso e credito all'accusa; un buon senso che guadagna gli animi non prevenuti; una cotal bonomia e schiettezza che ti dice che lo scrittore è un galantuomo e non ti può ingannare.

Questo libro fu il primo delitto di Massimo d'Azeglio. Cacciato da Roma, sbandito da Firenze, riparato in Genova, sti-

mola con le lodi Pio IX, e, decretata l'amnistia, va a Roma. Voi sapete il resto. Dall'amnistia si andò alle riforme, dalle riforme alle franchigie, dalle franchigie allo statuto, dallo statuto alla guerra d' indipendenza; i fatti si succedevano com'erano giá scritti nella coscienza, come le parti fatali di un ragionamento. D'Azeglio gridava: una cosa alla volta; ma di cosa usciva cosa, e si andava col vapore. D'Azeglio si sentí oltrepassato. Temeva che questo rapido correre verso la libertá dovesse insospettire i principi e raffreddarli nell' impresa dell' indipendenza. Ma quando sentí Ferrara occupata dagli Austriaci, e il popolo sciabolato a Milano, fu tutto lieto che l'Austria rompesse lei gl' indugi e provocasse la guerra, e colse a volo l'occasione. Scrisse il *Lutto di Lombardia*, pagine concitate, tutto collera, che furono il primo squillo a stormo delle cinque giornate di Milano. Si ricordò allora di essere stato ufficiale di cavalleria; l'artista si rifé soldato, e meritò l' invidiato onore di una palla austriaca a Vicenza. Sul suo letto di dolore gli giunsero le triste nuove. Il buon D'Azeglio se la prese con tutti, con le persone, co' partiti, co' principi, coi popoli; il suo umore s' inasprí, si fe' giornalista e prese in mano il flagello. Spettacolo tristo che dié l' Italia di sé a quei giorni con le sue querule recriminazioni. Non seppe nella sventura serbare la dignitá di vinta, e con le discordie, quando piú importava essere uniti, giunse a Novara.

L' impresa alla quale D'Azeglio avea sacra la vita, era dunque mancata. In quell' impresa c' era i primi sogni della giovinezza, le ispirazioni dell'artista, i palpiti dello scrittore, il suo pensiero, il suo cuore, il suo sangue, ed era mancata, e bisognava cominciare da capo!

D'Azeglio non disperò e si rifece da capo. Pensò che, se la reazione fosse stata arrestata e vinta in Piemonte, se lo Statuto potea rimanere intatto sulle onde del comune naufragio, nel Piemonte sarebbe rimasta la leva dell'avvenire. Ebbe fede nel suo paese e nel suo Re, e il suo Re e il suo paese ebbe fede in lui. Ventura fu che s' incontrasse allora un Re galantuomo, ed un Ministro galantuomo.

I tempi volgevano al peggio. Sopravveniva il colpo di stato. La reazione infuriava in Italia. I nostri sguardi erano tesi con angoscia verso il Piemonte, parea impossibile vi potesse durar lo Statuto. D'Azeglio pensò che per vivere bisognava fare il morto. Abbassò la voce e dié sulla voce a quelli che l'alzavano troppo. Zitto, che non ci sentano, parea volesse dire. Questa politica rimessa, se è utile in qualche tempo, uccide sempre il suo autore. Non si dice impunemente a un popolo concitato: arrestati, fatti savio e modesto. D'Azeglio lo sapea, ed immolò la sua popolaritá alla salvezza pubblica. Egli perdette se stesso, ma salvò lo Statuto e la Patria.

Forse coloro che lo accusavano di politica troppo timida, e l' incalzavano con le calunnie e le contumelie, sarebbero stati piú indulgenti verso Massimo d'Azeglio, se avessero potuto spinger lo sguardo dietro le cortine e vedere quanto quel Ministro, che parea timido in pubblico, fosse coraggioso in segreto. Forse, se avessero potuto sapere con quanta tenacitá tenea fermo contro la irrompente reazione e ne guastasse i maneggi e gl' intrighi, avrebbero essi compreso, qual sublime sacrifizio di sé facea quell'uomo, che nell' interesse dello stato dovea in pubblico minacciare quella libertá che difendeva in segreto. E forse allora avrebbero sentito quanta grandezza è nel suo ultimo motto, quando presso a cadere e interpellato vivamente in Senato, cosa egli avea fatto, si contentò di rispondere: *Ho vissuto.*

E perché il Piemonte seppe vivere, poté poi operare. In quel riposo poté rifarsi d'animo e di forze, e domandare qualcos'altro piú che non fosse il vivere. D'Azeglio avea detto: per vivere bisogna fare il morto. E Cavour disse: no, per vivere bisogna farsi vivo. La missione D'Azeglio era compiuta; il paese fu con Cavour.

D'Azeglio disparve dalla vita politica, in silenzio, senza recriminazioni, cònscio di aver perduto per sempre il favor popolare, conscio di averlo voluto perdere lui, e di avere ben fatto. Ministri volgari, quando scendono dal potere, vanno nelle file dell'opposizione a suscitare difficoltà a' loro successori, e a creare partiti personali e artificiali. D'Azeglio si diede una piú nobile

missione. Quando non poté piú essere utile in Torino, andò a Londra a propagarvi le simpatie per l' Italia e a spianare la via a Cavour. Accettò gli uffizii commessigli, non domandando se erano eguali al suo merito, ma se potea farvi alcun bene. Quando gli parve utile dare un consiglio al paese, lo fece con semplicitá pari al coraggio, senza domandarsi dove spirava il vento, dove piegava l'aura popolare. Un giorno, quando tutti gridavano Roma capitale, egli disse: Firenze! e subí in silenzio i sarcasmi di Cavour e il disfavor popolare. Un altro giorno, tra l' incessante grido: Roma e Venezia! egli fe' sentire questa voce severa al paese: Consolidiamo lo acquistato; a Roma e a Venezia si penserá poi. In questi tempi di mezzi caratteri e di mezze passioni, quando l'uomo politico pone la sua abilitá a rimanere in una luce equivoca, e serbarsi per molti programmi, D'Azeglio osò dire ad alta voce quello che è nell'animo di molti, e raccogliere sul suo capo tutta l' impopolarità di una politica che giudicava utile al suo paese.

Negli ultimi tempi lo vedevi andar per le vie di Torino, co' segni giá visibili di uomo stanco; incurvo il capo, cascante la persona, lente e abbandonate le mosse; quell'uomo vivea giá nel suo passato, pensava alle sue *Memorie*. Moriva scrivendo; le ultime pagine erano consacrate all'amicizia, furono un affettuoso ricordo di Tommaso Grossi. Giá si era fatto dimestico con la seconda vita, e scrisse alcune pagine sull' immortalità dello Spirito. Presso al letto dell' infermitá stavano uomini di tutte le parti d' Italia, alle cui lacrime si mescolavano lacrime regie. Tra le ultime parole furono udite queste: non posso fare piú niente per l' Italia. Tutta la sua vita fu data all' Italia; l' Italia fu l'ultimo pensiero della sua vita.

Ed ora, addio! Massimo d'Azeglio. Comincia giá per te la seconda vita nella memoria di quell' Italia che tanto amasti. Le prime pagine le abbiamo scritte oggi: felici se potremo continuarle a Roma, quando vi fonderemo il Pantheon de' grandi Italiani, e vi porremo la tua statua!

PAROLE IN MORTE DI FRANCESCO DALL'ONGARO

Lungi da noi il vano pianto. Quando un uomo ha bene adempiuta la sua missione sulla terra, ben venuta sia la morte, prima o poi, poco monta. E quest'uomo nell'ultima ora ha potuto dire: « Muoio contento, perché sono bene vivuto ».

Quando nella societá sentimento comune è la paura della morte, c' è un sentimento che vi corrisponde, quasi per consenso involontario, e c' induce a molle compianto intorno al cadavere. Noi rallegriamoci di avere innanzi lo spettacolo d'un uomo che ha potuto dietro di sé lasciare questa parola testamentaria: « Sono bene vivuto ».

Bene vivuto! Nella prima etá, con tanto ingegno, con tanto spirito e tanta immaginazione, con una natura cosí amabile, quante forze! se avesse avuto l'animo men buono e meno altero, quante forze per far fortuna, come oggi si dice! — Preferse l'esilio, e sofferse la povertá, ed il compagno inseparabile di quella, il dispregio e la noncuranza; perché la societá è cosí fatta che onora la virtú, stima la povertá e segue la ricchezza.

Povero, è ancora non avere la scelta del lavoro né il tempo di maturarlo. Pure è nei suoi scritti qualche cosa che fissa, l'amore sincero per la patria e l'odio sincero contro i nemici della patria: odio che è virtú; è l' indignazione del patriota e del laico condensata, fissata nell'anima. Aggiungi una forma popolare, direi quasi democratica, nella quale se desideri il rilievo, non manca mai una limpidezza e uno spirito, che rivelano l'amabilitá e la socievolezza della sua natura.

E quando il sogno divenne realtá, quando poté rivedere la patria libera ed indipendente, lá dove per molti è stato il porto, per lui fu il principio di nuovi dolori e di nuovi travagli.

Nessuna parola amara esca da me in questa camera mortuaria. La solennitá della morte impone de' doveri. Non so: forse saranno, che nell'ultima loro ora vorranno cacciar via una memoria tormentosa, compendiata in questa parola: Francesco Dall'Ongaro.

Quanto a noi, lodiamo questa morte bella, accompagnata dalla rimembranza del dovere compiuto e dal compianto della sua famiglia d'elezione, e dalla stima de' buoni.

PAROLE IN MORTE DI FRANCESCO TRINCHERA

Ed ecco un altro che se ne va di quella generazione, il cui nome va unito alle superstiti. Sembra non passi quasi anno, che non dobbiamo accompagnare al sepolcro uno dei nostri, e ricordiamo le loro lodi e viviamo di memorie.

Francesco Trinchera fu uno di quegli uomini eletti che alla facile via del guadagno, degli onori e del riposo prefersero l'altra de' patimenti, del carcere e dell'esilio; e fu soldato pieno di passione e di abnegazione in quella guerra di ogni giorno che ci condusse all'unità nazionale.

Un giorno, noi studenti, condannati all'Eineccio e all'abate Troise, ci vedemmo innanzi, nuova rivelazione, il *Diritto naturale* di Ahrens; poi vedemmo passare di mano in mano, letto con tanta impazienza, con cosí calda ammirazione, il libro di Pellegrino Rossi; giá il nome di Gioberti sonava alto, quando qui uscivano pagine piene di simpatia intorno alla sua estetica; ed ora ci balzava innanzi, non sapevamo onde e come, qualche pagina infocata contro gli abusi della tirannide, ora qualche dotta memoria sui congegni amministrativi. Qual era l'uomo instancabile, da cui usciva senza tregua questa guerra all'ignoranza ed al despotismo? Era Francesco Trinchera. Gittato in carcere, vi preparò nuove armi per nuove lotte; volle essere e fu un economista.

Compiuta l'unitá nazionale, sgombrarono dal suo petto quegli spiriti guerrieri, e la sua mente si riposò nei tranquilli studii delle discipline economiche e amministrative. Quando tutti i

suoi compagni, come non sazii di lotta, si divisero per gare politiche e per odii di parte, egli fu amico di tutti, aperse la sua casa a tutti, quasi come buona memoria di antica fratellanza, benevolo anche verso gli antichi avversarii; e, amato e stimato da tutti, disarmò la maldicenza e l' invidia, rara ventura.

E ora tutti vengono qui al pio ufficio, e ti dicono addio, o Francesco Trinchera, e dicono fra sé: fu un buon patriota, un buono amico e un uomo giusto.

DINNANZI AL CADAVERE DI G. B. CALVELLO

Quel cadavere che ci tiene qui mesti e raccolti, ha avuto una vita semplice, senza grandi fatti, senza passioni straordinarie, vita di lavoro e di dovere, con molti e cari e sacri obblighi, e con proventi scarsi, mal proporzionati all' ingegno e agli studii. Vita dura, signori! Pure, quando lo udivi dalla cattedra, quando lo incontravi per via, a veder quegli occhi vivi, quel parlare pronto, quella fisonomia pura, con quel riso ingenuo di fanciullo, ch'era l'effusione d'una vita interiore pacata e contenta, tu dicevi: — Quest'uomo si sente felice! — La sua felicitá era naturale armonia e concordia del pensiero e dell'azione, che lo teneva, ne' momenti piú difficili, sulla via diritta, con semplicitá, senza vanto; era modestia di vita e di bisogni, che lo rendeva alieno da ogni ambizione, assai contento di adorare le sue divinitá, lo studio e la scuola. Di Calvello non rimarrá traccia, altro che ne' parenti e tra gli amici; questo mondo, troppo preoccupato e distratto, dimenticherá Calvello. Io raccomando la sua memoria a voi, giovani, co' quali e pei quali egli è vissuto; a voi, che con tanta frequenza eravate a sentirlo, e lo amavate tanto. Ci era una voce interiore che vi diceva: — Ecco un uomo che fa il suo dovere.

INNANZI AL FERETRO DI FRANCESCO DE LUCA

Ecco, tu hai intorno a te a dirti l'estremo vale i tuoi fratelli e gli amici del cuore, e non quelli della ventura. Una trista consolazione è pure la nostra, che presso a quel cadavere non c' è nessun occhio ipocrita che lo profani. Tu hai intorno quelli soli che avresti voluto, e che amavano e stimavano te, e si sentivano da te stimati e amati.

Voi l'avete visto, lá nella Camera dei Deputati, sempre al suo posto, non trescare, non dimenarsi, non sollecitare sorrisi, non cercare influenza. Modesto, operoso, di umore sempre uguale, come di uomo superiore ai timori e alle speranze, piú s' impiccoliva lui, e piú ingrandiva nella stima dei suoi colleghi; meno egli andava agli altri, e piú gli altri andavano a lui. E meritò che un bel giorno un centinaio di deputati lo eleggessero loro capo, come sentissero che avrebbero in lui trovata non altra volontá che quella di tutti, non guasta dall'orgoglio, non attraversata da fini e vanitá personali. E rimase semplice di modi e naturale, amico tra amici, di una sinceritá uguale alla sua devozione, ispirando tale fiducia, che in tutto quel tempo non ci fu segno di tiepidezza o di discordia, ci sentivamo tutti una sola famiglia.

Quando gli parlavi, diceva quello solo che era richiesto, e non metteva studio a gonfiarsi, a dare di sé una straordinaria opinione. Sentendolo discorrere cosí alla buona, ti veniva di lui un concetto ben meschino. Era uno di quegli uomini che guadagnano ad essere avvicinati e studiati. Il tempo, che punisce le mediocritá e le vanitá, ingrandiva lui, scopriva piú quell' in-

gegno semplice, come il suo carattere, dove con rara mescolanza si trovava insieme limpidezza ed acutezza. Ingegno nutrito da una varietá di conoscenze, che nessuno mai avrebbe sospettata in lui, cosí parlava modesto. Catanzaro lo vide a venti anni dettare scienze fisiche e matematiche a numerosa gioventú, primo esempio colá d' insegnamento privato. Piú tardi sorgeva principe tra quegli avvocati, e cresceva la sua fama in Napoli, dove salí ai primi gradi nella pubblica opinione, in un fòro giá celebre per antiche e per nuove illustrazioni. Giureconsulto distinto, versatissimo nelle cose commerciali e finanziarie, scriveva corretto e rapido, senza fronzoli, tutto cose.

Con questo ingegno, con questi studii venne alla Camera, e parlava colá in pubblico con quel tono sicuro, andante e familiare che aveva in privato, semplice e serrato, tutto nel suo argomento, intento piú a dir giusto e vero, che a fare effetto. Non ricordo mai che abbia parlato della sua persona, dei suoi meriti politici, del suo patriottismo, della sua prigionia, delle patite persecuzioni e diffidenze borboniche. Sapeva che il patriottismo è un puro atto di dovere, e cessa di essere un merito quando se ne mena vanto e se ne fa un titolo a ricchezze, a onori, a preminenze. Io stesso, che pure era in tanta dimestichezza con lui e con la sua famiglia, ignorava quanto quest'uomo ha amato il suo paese e quanto per il suo paese ha sofferto. Io l' ho trovato sempre sobrio intorno agli altri, e chiuso intorno a sé. Sembrava quasi che la sua mano sinistra ignorasse quegli atti di caritá e di beneficenza di cui era ministra la destra. Né io sapeva, e non sapeva nessuno, che fattosi con l'avvocheria un lauto patrimonio, lo ha lasciato diminuito e indebitato, aiutando tutte le miserie, senza riguardo di partiti. La sua casa era un asilo a tutte le sventure. I liberali vi trovavano simpatia e protezione, e anche gli avversari non domandavano invano. Modesto e quasi stretto con sé, largo con gli altri. Spesso aveva ospiti. Io stesso sono stato piú volte ospite suo. Tanto stimato era lui, e la sua casa tenuta un cosí sicuro asilo, che Missori, Miceli e Nicotera dopo Aspromonte non cercarono rifugio che presso di lui e in casa sua. Quest'uomo a cui l'ospite

era sacro, doveva sentire piú vivamente l' ingratitudine quando per avventura l'ospite ti si rivolti contro e ti oltraggi.

Comandava e non faceva sentire il comando. E ottenne di tenere stretti intorno a sé tutt' i suoi fratelli, cosa rara, e fare una casa e una famiglia, di tutti quasi una sola persona, guidata da un'anima sola senza che egli pur ci pensasse, e senza che essi pur se ne avvedessero: naturale superioritá in lui, buona natura in quelli.

Eletto deputato, sentí tutta la serietá e la santitá di quell'ufficio, stette fermo non solo a rifiutare ogni altro ufficio elettivo, ma a smettere anche la professione, quando la sua posizione e la sua fama gli prometteva ancora lauti guadagni. Pose stanza nella capitale, e fu tra' piú assidui e operosi, consumando il patrimonio e l' ingegno in servizio del suo paese. Piú intento a meritare che ad ottenere, ebbe i piú elevati uffici dalla stima dei suoi colleghi, ed una volta fu Vicepresidente della Camera, e fu sempre Commissario del bilancio, e piú volte Presidente e Vicepresidente. Portava in quest'ufficio un corredo di cognizioni ed una esperienza che gli davano autoritá anche presso gli avversarii, e piú volte vide da quelli tradurre in atto le sue idee e le sue proposte. Facile con le persone e rispettoso, era inflessibile quanto alle cose, tenace soprattutto nell'opposizione al cattivo governo e alla cattiva amministrazione. Occupata Roma, assicurata l'unitá nazionale, gli parve giunto il momento di provvedere all'assetto interno del paese, e levò la bandiera della sinistra costituzionale, un fatto notabile, che non sará dimenticato nella storia parlamentare. Persuaso che un programma di governo non dee contenere tutte le idee di un partito, ma quelle solo che sono d' immediata attuazione, conformi ai bisogni e ai desiderii del paese, diede un indirizzo pratico e possibile al partito, volgendolo principalmente a sanare i mali dell'amministrazione, oramai a tutti noti, da tutti confessati. Sperava avere in questo concordi amici ed avversarii, e non riuscí per soverchia rigiditá nei principii e per l' inflessibilitá del suo carattere, mirando diritto e sdegnoso delle linee curve. Andare al potere sacrificando pure una briciola delle sue con-

vinzioni, gli parve una ignominia. La storia potrá biasimarlo, se è vero che la politica in certi limiti vive di transazioni; ma in questo tempo di facili ambizioni e di facili coscienze quest'uomo è degno di ammirazione.

Dura è la vita nelle lotte politiche, e raro è che vi si serbi serenitá, poco rispettando e poco rispettati. A Francesco de Luca incontrò questa rara ventura che seppe sempre mantenere la sua calma, e rispettando tutti poté far vergognare chi poco rispettasse lui. Non ricordo mai che gli uscisse detta cosa alcuna, che sonasse ingrata a chicchessia, intento alle cose e non alle persone, e la stessa opposizione alle cose era fatta con tale temperanza che, mentre se ne accresceva l'effetto, gli conciliava rispetto e benevolenza. Cosí il suo nome presso l'universale rimase riverito, e nell'ardore piú vivo della lotta gli attacchi furono temperanti e non incontrarono mai altro ne' piú che sorrisi d' incredulitá e alzate di spalle. Quanto a lui, non se ne commoveva, e non rispose mai stimando con ragione che rispondeva per lui tutta la vita.

Gran Maestro per piú anni della Massoneria, tenne l'alto ufficio con prudenza e con affetto, e chi sa a quali termini oggi è ridotto tra noi questo istituto mondiale di beneficenza, può misurare l'abilitá e il senno di colui, che lo tenne cosí prospero e cosí operoso.

E ora addio, Francesco de Luca! i tuoi fratelli, i tuoi amici ti dicono addio. Quindici anni di lotte politiche sono passati sopra il tuo capo innocui, e lasciano il tuo nome intatto e riverita la tua memoria. Ritorna in quella patria che hai onorato, in quelle provincie che hai illustrato. I tuoi calabresi ti faranno un'accoglienza degna di te. E diranno: Francesco de Luca fu nostra gloria e nostro orgoglio. Onoriamo Francesco de Luca.

E noi, amici miei, partiamo di qua soddisfatti di aver resa quest'ultima testimonianza di affetto al nostro amico, felici se innanzi alla nostra tomba meriteremo pari sinceritá di compianto.

PAROLE IN MORTE DI LUIGI SETTEMBRINI

Amici miei,

Quell'uomo lí senza vita era nel 1835 un bel giovane a ventidue anni, e portava nell'anima il lutto di suo padre, morto qualche anno addietro, e la vita di suo padre. Tra indefessi studii greci e latini nella giovine mente si moveva accanto agli eroi di Livio e di Plutarco l' immagine di suo padre, il quale a lui, dotto di storie antiche, insegnava la storia recente del suo paese, che noi sogliamo compendiare in una sola parola pregna di memorie e d' insegnamenti, il novantanove. E il padre vi aggiungeva la storia sua, giacobino imberbe, soldato al Ponte della Maddalena, ferito, straziato, trascinato dalla moltitudine furibonda, gittato nelle prigioni, scampato per la soverchia giovinezza al patibolo, dannato all'ergastolo in Santo Stefano. Queste memorie il padre lasciava in ereditá al giovane.

E ora, orfano e povero, quelle memorie sono la sua ricchezza e il suo avvenire, e insegnando rettorica in Catanzaro, rivive in lui suo padre, e sogna libertá, sogna Italia una, e sognano con lui i De Luca, i Musolino, i Parisio, e passa di mano in mano secretamente, avidamente il *Catechismo* di Giuseppe Mazzini, e tutti erano settarii, e non ci era setta alcuna. La setta era il pensiero ereditario, ucciso nei padri e risuscitato nei figli, e la tirannide, colpendo sette e cospirazioni, dilatava, ingrandiva quel pensiero secreto, gli dava la pubblicitá de' suoi giornali e delle sue persecuzioni, rendeva quel *Catechismo* il libro di lettura della gioventú italiana.

Il povero maestro di rettorica voleva dare anche lui un po' di pubblicitá al suo pensiero, e avea scritto un dramma, *La moglie del Proscritto*, pieno di allusioni, che dovea andare in iscena, quando il Governo gli dava la grande pubblicitá, gittandolo in prigione, per denunzia di una spia, e Napoli seppe di una grande setta scoperta a Catanzaro, e come qualmente la Giovine Italia era giá in Catanzaro, anzi in tutta Calabria.

Quale fu la vita del giovine nelle prigioni di Castelnuovo, dove stette tre anni, lo sapremo per bocca sua, quando leggeremo i suoi *Ricordi*. Ne uscí piú maturo di studi, piú gagliardo di fibra. Era un ignoto, divenne celebre, e l'uomo che saliva e scendeva le altrui scale, insegnando e stentando la vita, era giá accerchiato dai migliori cittadini, e stimato e voluto bene da' piú illustri, carissimo sopra tutti al marchese Puoti. In Napoli trovò, come raccontava lui, una letteratura ventosa che chiacchierava volentieri di libertá, salvo a lasciarla lí nella frase, e non pensarci piú. Lui, il prigioniero di Castelnuovo, il reo di stato, stava mal volentieri in quell'Arcadia, e si fece una vita a sé, come uno stile a sé. Non fraseggiava, non lumeggiava, non periodava; andava diritto e rapido come chi ha il pugnale in mano e mira al petto e non dá tempo alla parata. Viveva concentrato, e covava una passione terribile sotto a quel suo aspetto bonario e semplice. Venne il momento, e tanta forza accumulata e compressa scoppiò, ed ebbe nome la *Protesta*, e fu insieme un avvenimento politico e un avvenimento letterario. Lá per la prima volta compariva quello stile nervoso di cui si era perduta la memoria, che proietta l'anima nell'atto della sua impressione, e non ti pare piú voce di un uomo, ti pare voce di popolo. Lá il prigioniero di Castelnuovo impresse sulla nemica fronte tre parole che riassumono un volume di storia: il *prete*, il *birro*, la *spia*. E alla breve vittoria successe lunga reazione, e vennero le carceri e gli esilii, e tutto si poté colpire, fuorché queste tre parole immortali, che marchiarono d' infamia la tirannide, e attraversarono l'oceano, e ritornarono a noi ribattezzate col nome di *negazione di Dio*.

Il Settembrini non poteva essere perdonato. Molti fuggirono,

egli rimase, e non solo rimase, ma ricominciò fra quell'ardente reazione a cospirare, lá sul Vomero, e se non fosse oggi vanitá, direi io chi era con lui. Fu processato, condannato. Del suo processo, della sua difesa il grido passò le Alpi; il suo martirio fu principio di quella indignazione europea, che scoppiò sul capo della tirannide il 1860. E mentre tutti si addoloravano della sua sorte e immaginavano raccapricciando i suoi tormenti, il patriota divenuto artista con quel suo sorriso di una benevola ironia meditava, traduceva Luciano. Perché Luigi, amici miei, non aveva sdegni, né odii, e non ambizioni, e non cupidigia, e non vanitá, e non amore soverchio alla sua persona, ciò che ne' cattivi giorni ti dá il mal del fegato, e t' inacidisce il sangue, e ti oscura la faccia, e ti turba la coscienza; era anima serena e mansueta, e non ha lasciato un nemico neppure tra quelli che ha combattuto, perché sentivano che lo menava alla lotta fede e non odio. Era un cittadino virtuoso, innamorato della libertá, della civiltá e dell' Italia, innamoratissimo soprattutto di Napoli, e aborriva dal prete in idea, ma non ci è un solo prete che gli sia rimasto nemico; cosí era umano e gentile con le persone. Un uomo tale può sentire i dolori del corpo, ma conserva lo spirito sereno, e può sino guardare con anima lieta di artista i propri mali e trattare i vizi dell'umanitá come fossero malattie, e parlarne con l' ironia scherzosa e innocente di Luciano. Tutti imprecavano, lui sorrideva. E si lavorava cosí quel suo stile schietto e limpido, cosí semplice e cosí efficace, che riflette come in uno specchio tutt' i movimenti della sua anima, sicché ti par non di leggerlo, ma di vederlo e di udirlo. Uno stile personale, come è la fisonomia, e che nessuno può riprodurre; uno stile tutto sentimento, che si comunica al pensiero e lo tira dalla sua imparzialitá, e lo fa complice delle sue impressioni, e battagliero e appassionato, quasi che il cervello fosse calato nel suo cuore e avesse quei battiti, quegli amori e quelle ire. Cosí è nata quella sua maravigliosa storia della letteratura, che si legge come un romanzo; dove il pensiero è sottoposto ad un prisma, che se gli toglie veritá, gli comunica i varii colori della vita, tutta la vita dello scrittore, le sue passioni di patriota, le

sue predilezioni di artista, i colori mobili della sua fisonomia. Certo ne' suoi *Ricordi* troveremo quella compiuta fusione, che un uomo cosí personale può solo attingere, rappresentando se stesso.

Sereno nel martirio, quando la patria fu serva, Luigi lasciò al volgo i volgari godimenti della patria libera. Nulla chiese. Aveva ottenuto tutto, piú forse che non aveva sognato: Italia, libertá, e un re unico, come ei lo chiamava, verso il quale, come avviene nelle anime credenti, aveva un affetto che rassomigliava all'entusiasmo di un santo. I re ignorano spesso quelli che li amano; perché l'amore vero ha il suo orgoglio, e non è uso a strisciare o corteggiare. Il buon Luigi con questi suoi amori in petto tutto lieto si rimise agli studi, scrittore e professore; stimando con ragione che il miglior servigio al suo paese, consacrata gran parte della vita all' Italia presente, era consacrare gli ultimi anni all' Italia futura, educando la gioventú.

Eppure, amici miei, voi non avete ancora conosciuto quest'uomo. Voi non sapete la grandezza di quel cuore, la sinceritá di quella fede, la fortezza di quella tempra. Udite, udite lui stesso. I giudici da sedici ore discutevano sulla sentenza; lieve speranza avanzava dell'ergastolo; stava in cappella, con la forca innanzi agli occhi. E prende la penna e scrive alla sua compagna, alla sua Gigia: udite; questo è scritto di sua mano:

1º Febbraio 1851, ore 8 del mattino.

« Io voglio, o diletta e sventurata compagna della vita mia, io voglio scriverti in questo momento che i giudici stanno da sedici ore decidendo della mia sorte.

« Se io sarò dannato a morte non potrò piú rivederti, né rivedere le viscere mie, i miei carissimi figliuoli. Ora che sono serenamente disposto a tutto, ora posso un poco intrattenermi con te. O mia Gigia, io sono sereno, preparato a tutto, e, quello che piú fa meraviglia a me stesso, mi sento la forza di dominare questo cuore ardente che di tanto in tanto vorrebbe scoppiarmi nel petto. O guai a me, se questo cuore mi vincesse. Se io sarò dannato a morte, io posso prometterti sul nostro amore e sull'amore dei nostri figliuoli, che il

tuo Luigi non ismentirá se stesso; morirò con la certezza che il mio sangue sará fruttuoso di bene al mio paese; morirò col sereno coraggio dei martiri; morirò, e le ultime mie parole saranno alla mia patria, alla mia Gigia, al mio Raffaello, alla mia Giulia. A te ed ai carissimi figliuoli non sará vergogna che io sia morto sulle forche. Voi un giorno ne sarete onorati. Tu sarai striturata dal dolore, lo so: ma comanda al tuo cuore, o mia Gigia, e serba la vita per i cari figli nostri, ai quali dirai che l'anima mia sará sempre con voi tutti e tre, che io vi vedo, che io vi sento, che io seguito ad amarvi come vi amava, e come vi amo in questa ora terribile.

« Io lascio ai miei figliuoli l'esempio della mia vita, ed un nome che ho cercato sempre di serbare immacolato ed onorato. Dirai ad essi che ricordino quelle parole che io dissi dallo sgabello nel giorno della mia difesa. Dirai ad essi che io, benedicendoli e baciandoli mille volte, lascio ad essi tre precetti: Riconoscere e adorare Iddio: amare il lavoro: amare sopra ogni cosa la patria. Mia Gigia adorata, eran queste le gioie che io ti prometteva nei primi giorni del nostro amore, quando amendue giovanetti, tu a quindici anni, con invidiata bellezza, e con rara innocenza, ed io a venti anni pieno il cuore di affetti e di speranze, e con la mente avida di bellezza di cui vedeva in te un esempio celeste; quando ambidue ci promettevamo una vita d'amore, quando il mondo ci pareva cosí bello e sorridente, quando disprezzavamo il bisogno, quando la vita nostra era il nostro amore? E che abbiamo fatto noi per meritare tanti dolori, e tanto presto? Ma ogni lamento sarebbe ora una bestemmia contro Dio, perché ci condurrebbe a negare la virtú per la quale io muoio. Ah Gigia, la scienza non è che dolore, la virtú vera non produce che amarezza. Ma pur son belli questi dolori e queste amarezze. I miei nemici non sentono la bellezza e la dignitá di questi dolori. Essi nello stato mio tremerebbero; io sono tranquillo perché credo in Dio e nella virtú. Io non tremo; deve tremare chi mi condanna, perché offende Dio.

« Ma sarò io dannato a morte? Io mi aspetto sempre il peggio dagli uomini. So che il governo vuole un esempio, che il mio nome è il mio delitto, che chi ora sta decidendo della mia sorte ondeggia tra mille pensieri e tra mille paure; so che io sono disposto a tutto. Sarò sepolto in una galera con un supplizio peggiore e piú crudele della morte? Mia Gigia, io sarò sempre io. Iddio mi vede nell'anima, e sa che io non per forza mia, ma per forza che mi viene da Lui, sono tranquillo. Vedi, io ti scrivo senza lagrime, con la mano ferma

e corrente, con la mente serena, il cuore non mi batte. Mio Dio, ti ringrazio di quello che operi in me; anche in questi momenti io ti sento, ti riconosco, ti adoro, e ti ringrazio. Mio Dio, consola la sconsolatissima moglie mia e dalle forza a sopportare questo dolore. Mio Dio, proteggi i miei figliuoli, sospingili tu verso il bene, tirali a te, essi non hanno padre, son figli tuoi: preservali da' vizi: essi non hanno alcun soccorso dagli uomini, io li raccomando a te, io prego per loro. Io ti raccomando, o mio Dio, questa patria; dá senno a quelli che la reggono, fa che il mio sangue plachi tutte le ire e gli odi di parte, che sia l'ultimo sangue che sia sparso su questa terra desolata... Mia Gigia, io non posso piú proseguire, perché temo che il cuore non mi vinca; io non so se potrò piú rivederti... Addio, o cara, o diletta, o adorata compagna delle mie sventure e della mia vita. Io non trovo piú parole per consolarti, la mano comincia a tremarmi. Abbiti un bacio simile al primo bacio che ti diedi. Danne uno per me al mio Raffaello, uno alla mia Giulia; benedicili per me. Ogni giorno, ogni sera che li benedirai, dirai loro che li benedico anche io. Addio.

Tuo Marito
LUIGI SETTEMBRINI.

E ora, permettetemi una riflessione. Uno può esser martire, e può essere insieme un uomo abietto. Uno può combattere, può morire per il suo paese, e può essere un uomo indegno. La grandezza non è nell'azione, è nello spirito che tu ci metti dentro. Se in quell'azione c' è vanitá, o ambizione, o desiderio di onori, o di emozioni, o di avventure, dite, quale grandezza ci è qui? O Settembrini, com' è bella questa tua lettera! dove non è vestigio di iattanza, o di vanitá, o di odio, o di rancore, o di speranze deluse; dove è la fede e la puritá di un santo: dove Dio, virtú, patria e famiglia si compenetrano, sono cielo e terra, sono una sola religione. In veritá in questo secolo non vedo nessuna grandezza morale pari a questa. E se in noi non è spento ancora il senso della vera grandezza, se sappiamo distinguere ancora gli eroi dalle vanitá clamorose, siamo fieri che Luigi Settembrini è nato in Napoli, e siamo lieti che per clemenza della storia i grandi soli sopravvivono, e coprono con la loro grande ombra molte vergogne e molte bassezze.

DIOMEDE MARVASI

Qui pietosa cura di moglie e di amici ha raccolto quanto rimane di Diomede Marvasi, memoria piú durevole della tomba ove è conservato il suo corpo. Qui è conservato di lui quello che non può morire, la sua anima.

La prima volta io lo vidi nella mia scuola, e non lo dimenticai piú. Fu tra i pochi immortali nella mia memoria. Lo vidi accanto a De Meis, a Lavista, a Vertunni, a De Luca, a Villari, a Minichini. Lo chiamavano Diomede, ed era gioja, brio, luce, il piú simpatico a Lavista, il piú caro a De Meis, quegli che Vertunni amava piú. E il povero maestro quando non lo vedeva domandava subito: e Diomede?

Era un bel giovane, dai capelli ricciuti, dagli occhi incisivi, dai tratti mobilissimi. La sua vita di rado rimaneva al di dentro pensosa, e traboccava al di fuori, e si spandeva allegra, e si attirava e si assimilava tutto, contraffacendo e caricando. La sua fisonomia rifletteva tutte le impressioni, e accentuava le piú vivaci, secondata dai gesti, da' lineamenti, dal moto delle labbra e degli occhi, ch'era una grazia. A quel tempo era in moda Leopardi, e un velo di malinconia e di tenerezza oscurava la fronte dei giovani sí che ne' lavori anche ottimi della scuola sentivi non so che sentimentale e artificiato. Veniva su una specie di forma convenzionale, con impressioni a freddo, vergini infelici, cristiani morenti, racconti sepolcrali, elogi funebri. La morte di mia madre, la morte di alcuni carissimi giovinetti dava a questa forma naturale nutrimento. Ma Diomede non se ne contentava, e cosí per cortesia si univa agli applausi, con un'alzatina di

spalla. La sua impressione pronta e sincera gli chiariva subito l'esagerazione, e in tanti languori teneri, se guardavi a lui, coglievi nella sua fisonomia equivoca e forzata un'aria d' impersuaso piú disposto a riderne che ad intenerirsene. Parea volesse dire: sará ottimo, ma c' intendo poco. Talora ricapitolando le impressioni dei giovani e improvvisando io un giudizio, che non mi finiva, guardava a lui, che mi faceva un'alzata d'occhio, e dicevo fra me: ha ragione. La sua percezione era cosí sicura, che né regole, né usi, né opinioni ci potevano, e rimaneva sempre a galla sulla sua fisonomia.

La sua voce dissipava dalle fronti quella nube, e tirava tutti nel vivo e nel vero. Non che egli pretendesse di gareggiare co' compagni in quel genere di argomenti, anzi se ne scusava, ci capiva poco. Andava lá dove lo tirava natura, faceva racconti a effetto irresistibile, dove contraffaceva e caricava, il riso era sulla faccia prima che spuntasse, pareva una festa. Facevano un gran bene questi lavori, ne' quali aveva compagni Vertunni e Siniscalchi, lasciando nella scuola una impressione sana e vera.

Il suo dire fin da quel tempo aveva tutte le qualitá che lo resero poi potentissimo nel Foro. Se non sempre corretto, era sempre caldo e rapido e colorito, espressione immediata di quel di dentro. La vita espansiva e impetuosa non gli permetteva indugiarsi nella frase e nella maniera, e si rivelava rapidamente di cosa in cosa, piena e sintetica, piú come azione che come parola. In tanta leggerezza di argomenti metteva tutta l'attivitá e tutta la svrietá del suo spirito. Lo festeggiavano, lo applaudivano, lo predicavano insuperabile in quelle sue caricature. Ridevano a tenersi i fianchi. E non vedevano quante serie qualitá concorrevano a produrre quel riso, e come sotto a quella apparenza leggiera c'era giá la stoffa dell'oratcre e dell'uomo d'azione.

A me piace intrattenermi con questo mio Diomede, cosí come mi è pinto nella memoria. Oramai sono in un tempo della vita, che le cose mi errano intorno come fantasmi, e i piú belli e i piú cari sono i fantasmi della mia giovinezza cosí vivi e tenaci, e non so staccarmi da loro.

Quell'uomo allegro, vano de' suoi capelli, come una fanciulla, tutto gesto e movimento, che ti dominava co' raggi dell'occhio, cosí infiammabile e cosí placabile, era il confidente universale. Non so come, ma sapeva tutte le intimitá, tutti i segreti, partecipe de' piaceri e degli affanni altrui, come fossero suoi, era a ciascuno il suo altro. Natura schietta e calda ispirava la fiducia, e guadagnava l'amicizia.

Scarso era in lui quel potente laboratorio che si chiama l' immaginazione, e scarsa quella vita intensa dell'anima con se stessa che si chiama la meditazione.

Le anime poetiche e speculative si appassionano non delle cose, ma delle loro ombre e idee, e godono del fantasma, e, pur che quello duri, altro non chiedono. Nella sua povera cameretta il poeta è piú felice immaginando palagi incantati, che i re nelle reggie. I suoi ideali sono l'ultimo termine della sua felicitá, e vi si appaga, pur come fossero cose, e pensando, contemplando, vi consuma intorno il cuore e il cervello. A Diomede soprabbondava il pensiero e l'affetto, ma ebbe sempre poca dimestichezza con le ombre e le astrazioni, e in una scuola di alte speculazioni, assentiva talora, non era persuaso. Fidava piú nel suo buon senso e nella sua intuizione veramente meravigliosa. Voleva vederci chiaro, diceva talvolta. Hegel soprattutto non gli entrò mai nel capo.

Il suo pensiero aveva piú spirito che profonditá, e non cercava la generalitá, anzi in quelle altissime regioni sentiva freddo, e calava subito al particolare, e se lo appropriava e lo possedeva tutto. Riceveva le impressioni profondamente, e le rendeva non come immagini e idee, ma come oggetti vivi. L' ho udito talora a dire con un certo sentimento di orgoglio che egli animava gli oggetti, fossero pure aride cifre. E voleva dire ch'egli ci si metteva al di sopra, e gl' intendeva, e dava a quelli un senso. Ciò ch'era pure una generalitá, ma immediata, derivata dagli stessi oggetti, e viva in loro, sicché era una con quelli, e, com'egli diceva, l'anima di quelli. Questa elaborazione degli oggetti che gli veniva non da preconcetti o da principii remoti, ma dalla sua naturale e immediata apprensione era la sua originalitá, o come si dice, il suo ingegno. Ond' è che tutto gli veniva fuori

preciso, in forma chiara e semplice, subitanea com' è lo spirito, e calda com' è l'eloquenza, sempre spontanea. Non m' è accaduto mai di notare ne' suoi scritti ombra di sottigliezza o di nebulositá o di stagnazione, perché non si raffreddava mai, non vagava nel vuoto, lá dentro ci stava sempre lui, e sempre caldo e potente. Era uno scrivere animato, per usare il vocabolo suo favorito, simile al suo volto tutto sangue e tutto moto, dove stava sempre affacciata la sua rigogliosa vita interiore.

Il calore gli veniva pure dalla forza straordinaria del suo affetto, alla quale non era mestieri malia di immaginazione e correva diritta alle cose, e in quelle cercava il suo appagamento. Il cuore indugiava cosí poco ne' lenocinii della passione, come il pensiero indugiava poco nelle frasi e nelle eleganze. Perciò il suo affetto non distratto e non ritardato era piú profondo e piú potente, e non si appagava che nell'azione. Amava seriamente e semplicemente, come l'amore fosse una religione o una vocazione. Perciò ebbe fin da quel tempo amici che gli rimasero legati per la vita, e non so di nessuno ch'egli abbia dimenticato. Le amicizie profonde e singolari prodotte non da conformitá intellettuale ma da vicinanza di cuori sono rarissime. Tale era la sua amicizia con De Meis, con De Luca, con Vertunni, con Morelli. Si figuri la moglie, donna superiore, che intendeva e apprezzava quel tesoro, e notava tutte le delicatezze di un affetto sempre nuovo e sempre uguale. Gli uscí detto una volta ch'egli studiava a temperare la violenza della sua natura e a purgarsi di qualche difetto per ben comparire innanzi alla sua compagna.

Ben comparire era un altro de' suoi vocaboli, o piuttosto la febbre del ben comparire, perché in quel cuore cosí caldo tutto aveva violenza di febbre. Bisogna aver la febbre del ben comparire, diceva ai suoi impiegati. E la febbre l'aveva prima lui. Né ci era minimo ufficio, dov'egli non mettesse tutta quella sua febbre d'azione. L'avvocato, il medico, il magistrato pigliano a poco a poco l'abito dell'ufficio, e quella prima febbre della gioventú cede sino alla indifferenza. Diomede rimase sempre giovane, sempre sulla breccia in atto di combattere. Non dava tregua a sé, non dava tregua agli altri. Il suo calore aveva

una forza di espansione, che si comunicava a tutto, dava impulso a tutti. Non gli bastava fare il suo dovere, voleva farlo mettendoci dentro tutta la sua vita, consumandovi tutta la sua forza. Questo era quello ch'egli chiamava la febbre del ben comparire.

I discorsi annuali di apertura diventano per il magistrato un esercizio abituale di dottrina, e a lui toccò di farne parecchi. Ma ciascuna volta era come la prima volta e gli metteva in tumulto tutta l'esistenza. Giorni di martirio coronati dal trionfo. Perché a lui non bastava il successo, voleva il trionfo. Un suo discorso doveva essere un avvenimento, con effetto eguale alla intensitá e potenza di volontá che ci aveva messo dentro. Chi tenesse conto di tutte le emozioni e le ansietá di quei giorni, potrebbe dire che in ciascuno di quei trionfi egli lasciava una parte della sua vita. Pure quali magnifici trionfi! Vid' io vecchi senatori fuori di sé, quando tuonava contro Persano, e dicevano: mai non s' è visto tanto entusiasmo. Ma l'entusiasmo abbrevia la vita, e quel discorso fu piú micidiale a lui che a Persano. Costui vive ancora.

Si capisce dunque perché quel suo scrivere era sempre animato. Gli è che c'era colá dentro non solo tutta la serietá dell' ingegno, ma tutta la potenza dell'affetto, o per dir meglio, il cuore era parte del suo ingegno, e lo scaldava, gli dava l'anima. Perciò il suo discorso commoveva. Già a sentirglielo dire con quella voce concitata, con quell'accento vibrato, eri commosso e non sapevi ancora di che. Quell'uomo lí non ti permetteva l' indifferenza e non la distrazione, e ti comandava, e ti tirava, s' impossessava di te. Quel calore che metteva nelle sue azioni, metteva nelle sue parole, e ti faceva venire la sua febbre, o parlasse a Maria, la figliuola di Scialoja, o alle fanciulle de' Miracoli, o al Consiglio Comunale, o a Magistrati e Avvocati.

L'ultimo suo discorso fu il canto del cigno. In un paese dove non è ben chiara la linea che separa la mediocritá dall' ingegno, e dove la maggior trafittura è di veder gli stessi applausi e le stesse lodi che a te largite ad uomini su cui ti senti sí alto, avvenne quel dí qualcosa d' insolito. L'aspettazione era

grande; il successo avanzò ogni aspettazione. Fu un impeto di applausi, una commozione, in mezzo alla quale cadde colpito da sincope il piú commosso di tutti, l'oratore. E non tornò piú. E non lo videro piú che sulla bara.

Vita breve ma piú lunga di molte vite decrepite, se la vita si misura non dal tempo ma dalla sua intensitá. Il piacere e il dolore producevano su di lui impressioni troppo vive: il reale lo pungeva troppo coi suoi inganni e i suoi disinganni: fino un articolo scortese di giornale era per lui un avvenimento, e gli accelerava i battiti della vita. Perché il povero Diomede non immaginava niente come immaginario; quello che immaginava era quello che voleva e si sentiva la forza di acquistare; e la sua forza era grande, e grandi erano i desiderii; a quella vita cosí piena bisognavano tutti i godimenti della vita. Nell'esilio spesso lo vedevo triste di cosa che a me non passava pur la pelle. E ti par poco? gli scappò un giorno: non avere un cane che mi spazzoli. Tutto ciò che immaginava era bello, elegante, grandioso, ricco: il dolore della privazione saliva sino all'altezza del suo desiderio. Molti nell'esilio erano detti martiri, che si sentivano felici, io per il primo che vedevo nuovi cieli, e quasi non avvertivo le privazioni; il vero martire fu lui, che ruggiva, come un leone, tra quegli ozii e que' lavori forzati e quelle indegne miserie. Pur venne il dí. E la fortuna gli andò incontro col suo piú bel sorriso, e si lasciò prendere, come una fata, e gli appagò tutti i desiderii. Com'era contento! Che bel lusso era il suo tra amici e artisti accanto alla donna amata! Che gusto e che eleganza nella ricchezza! Il suo salotto era una poesia. E come ci stava bene lui, come ci troneggiava! Prendeva aria di protagonista, amava il potere, come uomo di azione, e lo usava bene, e lo godeva, gl' illuminava quel sentimento in lui cosí vivo della dignitá personale. Cosí passava il tempo, e la vita correva troppo veloce. E quando la ci pareva quasi ancora nel primo fiore, scomparve.

Amò troppo. Visse troppo. E non pare possibile ch'ei non ci sia. Io lo vedo sempre lí innanzi a me.

NINO BIXIO

E anche io voglio pensare di te, Nino Bixio, e ricordarti alla mia mente. Sono memorie che fanno bene, e ci svelgono alle nostre piccolezze e alle nostre miserie.

Era un ignoto a una gran parte degl' italiani. Brillò improvviso come una stella accanto a Garibaldi. Nessuno gli domandò: chi sei? onde vieni? Cominciava la vita nuova e la vita pigliava data da quel tempo. Dopo Garibaldi, colui che pigliava posto nella immaginazione popolare, era Bixio. Appartenevano a quella tempra di uomini straordinaria e veramente epica, che suscita il maraviglioso e crea la leggenda.

Garibaldi era la calma nella forza, la buona fede nelle idee, una sublime semplicitá di spirito, che non gli lasciava vedere tutto ciò che di basso o di piccolo poteva essere attorno a lui. Dominava colla dolcezza dello sguardo, con la sicurezza della voce. Aveva tutte le qualitá, che in altro tempo creavano i semidei e i santi. La sua rettitudine, la sua serenitá, il suo amore dell'umanitá, la sua semplicitá e mansuetudine ricordavano alle genti l' immagine del Cristo.

La sua grandezza doveva oscurare tutto intorno a sé. Pure non si può nominare Garibaldi, che non si ricordi Bixio. Era, sotto certi rispetti, un'antitesi.

Bixio era la forza nervosa, sdegnosa, impaziente d' indugi e di resistenze. Non sapeva concepire il pensiero o il volere in astratto. Volere era per lui fare, e ci andava diritto e rapido, e guai a chi si trovava tra via. Non girava le difficoltá, le troncava; non ammetteva esitazioni e non osservazioni; non voleva

persuadere e non discutere; comandava, e talora in quel suo stretto genovese, e voleva esser capito subito e ubbidito. Questo che spesso è dispotismo o capriccio o arbitrio ne' cervelli angusti e assoluti, era purificato in lui dal fine buono e dal suo gran cuore di patriotta: aveva l' impazienza di chi è nato all'azione, e lo sdegno di chi molto ama. Quando si pronunziava Garibaldi, le facce s' irradiavano come innanzi a una luce superiore; quando si pronunziava Bixio, testa e occhio si abbassavano come innanzi a una forza irrefrenabile e irresistibile. La folla amava Garibaldi, e gli si avvicinava; ammirava Bixio in lontananza.

Quest'uomo che su' campi di battaglia pareva una tigre, pericolosa anche a' vicini, nella Camera divenne apostolo di pacificazione: tanta mansuetudine era sotto a quelli sdegni. Non capiva le passioni de' partiti, non capiva soprattutto perché Cavour e Garibaldi confusi in una stessa ammirazione popolare dovessero esser divisi. I suoi discorsi erano capilavori di bonarietá, di naturalezza e di efficacia. Parlava, come operava, diritto e rapido. Non usava argomentazioni e non commozioni di affetti. Gli pareva che le sue idee dovessero fare sugli altri quello stesso effetto che sopra di lui e gli bastava enunciarle. Questa sua persuasione era tanta che la resistenza lo rendeva attonito, e quando la Destra si attentava a interromperlo co' suoi *oh! oh!* balenava nell'occhio lo sguardo della battaglia e faceva moti convulsi come per tenersi.

Cessate le grandi lotte, prese a poco a poco l'aria borghese della Camera, e non trovò piú posto per sé, non piú parola. Tutte quelle combinazioni e cospirazioni di dietro scena, quelle manovre, quel linguaggio a secondo fine, quelle maldicenze all'orecchio, gli parevano piccolezze di comari, o come diceva il bravo Ricasoli, pettegolezzi di cantanti. Errò fra Sinistra e Destra e non parlò piú. Non comprendeva e non era compreso. Una volta cercò di appassionarsi sulla questione della marina. Un'altra volta gli uscí una parola terribile, sulla quale fu messo cenere dal suo patriottismo. Si sentiva nella Camera un uomo spostato.

E si convinse che neppure il suo posto era nelle fila dell'esercito. Il condottiero de' volontari a voce breve e imperatoria, a cuore aperto, niente uso a prudenza e pazienza, quella disciplina, quello spirito di regolamento, quella sottomissione assoluta al comando, quel dover talora uccidere l'uomo sotto il generale, poco tollerava.

Lo fecero senatore. Che voleva piú? Stimato e rispettato, generale e senatore, questa era onorevole fine di bella vita, un degno ozio a cui sospirano molti. Pure ci si sentiva scontento, e non gli pareva che l' Italia dovesse esser proprio quella che aveva innanzi agli occhi. Si svegliò in lui il marinaio e il genovese. E vide subito questa veritá, che l' Italia non può sorgere a vita nuova, se non ripigliando le sue tradizioni e aprendosi la via a' commerci, che giá la resero ricca e potente. E come in lui ideare era fare, andò peregrinando in Italia, apostolo di questa idea. E il senatore e il generale divenne il capitano di un legno mercantile, e portò in lontani mari la patria bandiera, piú glorioso e piú allegro lá sul ponte che sugli stalli del Senato; aveva ritrovato se stesso. Non mancò a questo apostolo di una nuova Italia la consacrazione del martirio. Un giorno, quando nelle industrie e nei commerci sará aperto uno sbocco a tutta quella esuberanza di vita di cui oggi sentiamo la presenza negli avventurieri, ne' cacciatori d' impieghi, ne' sollecitatori di affari, in tante carriere mancate o spostate, e ci avvieremo cosí alla vera e radicale guarigione della immoralità pubblica e privata, gli italiani chiameranno Bixio il Precursore, e ricorderanno come un augurio questa festa funebre di Genova intorno alle sue ceneri.

ADOLFO THIERS

Di quest'uomo di Stato leggo una folla di aneddoti e fatterelli, che me lo impiccoliscono, e molti giudizi contraddittorii che me lo annebbiano. E io lascio per poco la serie de' miei pensieri, e medito questo caro morto.

Un caro morto anche a me, che nella prima giovinezza stavo intere ore a leggere i *Débats* nel caffé del Gigante, tutto dentro in quelle discussioni parlamentari, e mi sentiva ridere la faccia, quando veniva un discorso di Thiers, il piú simpatico, a me, come Guizot era il piú antipatico. Misteri del cuore! queste antipatie e simpatie di quel tempo mi sono rimaste.

Il criterio letterario è oramai piú sicuro che il criterio politico. Tutti sono d'accordo intorno al valore letterario di Thiers. L'uomo politico è diversamente giudicato.

Mi ricordo uno scrittore spagnolo, che classificando gli oratori della tribuna francese secondo i loro principii, giunto a Thiers, disse: Thiers è Thiers. E voleva dire che non aveva altro principio che lui, voltabile secondo il vento.

Questo giudizio era comune a parecchi, ed era giustificato da molte apparenze. Ma l'uomo era migliore che non appariva. Cervello attivo, pieno di *verve*, girava, girava molto, e gli uomini superficiali e pedanti notavano la giravolta, e non osservavano il punto fisso, l'unitá della sua condotta.

I punti fissi intorno a cui si dimenava quell'ometto irrequieto, erano la Francia e l'ottantanove. Fu il piú francese de' francesi, come Palmerston fu detto per eccellenza l' inglese. E fu con la Francia nuova, con quella Francia dell'ottantanove

ch'egli aveva descritta con l'ammirazione un po' ingenua de' suoi giovani anni. Questi furono i due suoi amori sino alla morte.

Nel 1830 fu quello che fummo noi nel 1848. Lo storico della rivoluzione divenne lui medesimo l'uomo della rivoluzione. Cosí cominciò la sua carriera politica. Ed entrato presto negli affari, vi acquistò quella pratica degli uomini e delle cose, quella non volubilitá, ma flessibilitá di condotta, e quelle conoscenze complementari nei particolari dell'amministrazione, massime in cose finanziarie, che compirono in lui l'uomo politico.

Il Governo parlamentare divenne il suo ideale. Voleva che fosse *le gouvernement du pays par le pays*. Fu sua quella formola: *Le roi règne, mais ne gouverne pas*. Anche quella monarchia *entourée d' institutions républicaines* fu suo pensiero. Stimava che il Governo parlamentare applicato con sinceritá e nel suo spirito fosse non altro che repubblica, anzi meglio; perché il principe ereditario assicura maggiore stabilitá.

Il Governo parlamentare, i principii dell'ottantanove e la patria francese furono criteri immutabili in mezzo alle sue giravolte. Quell'andare un po' indietro e un po' innanzi, quell'essere un po' movimento e un po' resistenza, quel poggiare ora a dritta, ora a manca, quel destreggiarsi con le varie esigenze della vita pratica, non era incostanza o incuranza di spirito leggiero e scettico, era la disinvoltura di uomo superiore che guardava gli avvenimenti con quel certo sorriso di chi si sente la forza di maneggiarli a' suoi fini e padroneggiarli. Era divenuto cosí pratico e cosí dentro in questo saper fare e saper volteggiarsi che spesso si abbandonava al facile gioco senza necessitá e quasi per amore dell'arte, creandosi lui medesimo difficoltá per il gusto di superarle. La sua condotta era *centre gauche*, come *centre gauche* era il temperamento francese. Non amava la rigiditá dottrinaria della Destra, e non le impazienze ignoranti della Sinistra. Guizot dovea parergli un pedante e Barrot un retore. Aveva due forze geniali, una lucidezza maravigliosa di mente ed un raro buon senso. Perciò aborriva dall'astratto e dal sistematico, e non faceva mai questione di principii, sí che tutt' i miopi della mente gli davano addosso e lo

chiamavano uomo senza principii. A lui pareva con ragione non ci essere cosa piú pericolosa che applicare crudamente principii o dottrine, e come sapeva cosí bene volteggiarsi con gli uomini, volteggiavasi anche con quelle, scegliendo quel punto medio nel quale si combaciavano con la situazione reale delle cose. In questo era appunto il suo buon senso. Quelle proteste per la Polonia gli parevano fanciullaggini, e rettorica quelle declamazioni contro i trattati del 1815. *Il faut les détester, mais il faut les subir.* E voleva intendere che non c' è dignitá a schiamazzare contro quello che non si può impedire. Quella rettorica di Sinistra gli pareva non meno ridicola che quella pendanteria di Destra. Partito di movimento e partito di resistenza erano a lui inconcepibili, parendogli pericoloso quel voler cristallizzare un teatro cosí mobile come è la Francia politica in idee e bandiere fisse. Per ciò non capí i partiti, e non fu capito da quelli; spesso se li tirò appresso, ora l'uno, ora l'altro, facendoli manovrare a sua guisa; gioco poco sicuro e base poco salda; sicché gli era piú facile andare al potere, che mantenervisi. Guizot pensava a restare; lui pensava a cader bene. Quel suo tenersi in bilico tra conservatori e radicali dinastici senza esser di questi o di quelli, quella sua posizione di *centre gauche*, oscurandogli il senso del partito, lo teneva piú vicino al paese, lo rendeva conciliativo e tollerante, e perciò attissimo in certe grandi occasioni a trarsi appresso tutte le forze vive. I suoi piú importanti atti politici furono inspirati appunto da questo alto senso nazionale, come la traslazione delle ceneri di Napoleone e le fortificazioni di Parigi.

Thiers dunque dava maggior valore alle questioni di condotta che alle questioni di principii. — Ma qual è il vostro programma? quali i vostri principii? in che differite dagli altri? — domandava uno. — Nell'arte di governo — rispose Thiers, con quel suo risetto ironico. Stimava che, messe certe norme e certi criterii generali, il resto era questione di capacitá o arte di governo. Questa noncuranza di dottrine, non potuta attribuire a ignoranza, alcuni attribuivano a cuore leggiero e corrotto. Ma la corruzione era un sistema per Guizot, per Thiers

non era che spediente o necessitá, postagli quella materia putrida innanzi. Sotto apparenza di bonomia e umore allegro, espansivo, Thiers aveva sentimenti elevatissimi, come mostrò poi, quantunque nelle sue maniere ci fosse piú di Epicuro che di Catone, antitesi a quel sussieguo, a quella ostentazione di onestá e di autoritá ch'era in Guizot.

Guizot era tutt'un pezzo, linea dritta; Thiers gli volteggiava intorno, cercando il lato debole. A questo duello tra due illustri assisteva la Francia negli ultimi tempi del governo parlamentare. Tutt'e due avevano dottrine fisse, le dottrine del 1830: la Francia si moveva intorno a loro, essi immobili. Montalembert e Lacordaire, Michelet e Quinet, Victor Hugo e Lamartine, Blanc e Considérant, positivismo e panteismo, socialismo e materialismo, tutto questo era uno spirito nuovo, era la fine di quell'equilibrio o ecletismo politico, il cui filosofo era Cousin.

E Thiers e Guizot giocavano di scherma in Parlamento. Innanzi alla nuova generazione il 1830, era *le travail exploité par le capital*, una vittoria borghese a sangue di popolo, e doveva sorridere quando Thiers si chiamava cosí per vezzo *le petit bourgeois*, arieggiando al *petit caporal*. Nuovi strati sociali si presentavano sulla scena; le teorie piú brutali si mescolavano con le dottrine piú elevate e piú ideali; i deputati erano detti per ischerno *les parlementaires*; si annunziava un uragano. E Guizot col suo *à plomb* sentenziava: *il y a quelque chose à faire*. E Thiers tonava: Coraggio, Pio IX, coraggio! Riforme in Italia, qualcosetta in Francia, come la libertá dei banchetti e una maggior larghezza elettorale, fin lá andava Thiers.

In veritá poste le colonne d' Ercole, quel regno non camminava piú, non aveva scopi né ideali, era giá vecchio come il re, *le vieux* dicevano i francesi. E si dissolveva nella corruzione dei costumi e l'anarchia delle idee. Tutto s' impiccoliva, e anche Thiers, rimasto un puro giocoliere. Quando l'aria è stagnante vi affoga anche l' ingegno. Si fanno di bei colpi di spada, abili mosse, giuochi sorprendenti di frasi, e sotto ci è il vuoto. Se Thiers fosse morto allora, nessuna memoria sarebbe rimasta dell'uomo politico.

Guizot finí in tutto; Thiers, oltrepassato, ma non impopolare, prese subito il suo posto nella repubblica.

Ho inteso a dire che con quelle sue lotte corpo a corpo rovinò la monarchia di luglio. Certo, in quelle ultime lotte trovo molta passione e nessun fine chiaro; quella monarchia *bourgeoise et bornée* aveva esaurito tutto, anche Thiers. Certo, poteva in quelle lotte essere remissivo e prudente. Ma avrebbe perduto sé e non salvata la monarchia; l'opposizione a Guizot veniva non dal Parlamento, ma dal paese che egli non capiva piú.

Concepí la repubblica col 1830 in capo. Voleva una repubblica a forme monarchiche come aveva voluto una monarchia a forme repubblicane. Repubblica e monarchia non aveva altra differenza a suo avviso che il principio dell'ereditá. Al contrario la repubblica per moltissimi era l'*avènement* del quarto Stato: ciò che non gli poté mai entrare in capo, borghese sino al midollo. Si svegliò in lui il senso feroce del conservatore, e resistette. Non voleva il suffragio universale, non voleva Camera unica; non voleva socialismo e non voleva imperialismo. Molto dové ridere di quei repubblicani, brava gente, ma inetta. E quando disse loro: *L'Empire est fait*, presentiva che quest'ultima sua resistenza sarebbe stata anche vana.

Con la sua nota flessibilitá accettò l' impero, come aveva accettata la repubblica. Gli pareva innanzi a fatti compiuti senza di lui e a malgrado di lui debito di buon cittadino mescolarvisi e tirarli a pro del paese. All'uomo politico successe lo scrittore, e decorò di un monumento imperituro quell' Impero che non poteva approvare. Fu lui che sospinse l' impero nelle vie parlamentari con quel suo noto teorema delle libertá indispensabili. La nuova generazione era sorta con Gambetta in testa; le esequie di Victor Noir erano una funebre rivelazione di non so che torbido nell'aria; Rochefort rumoreggiava. E l' impero perdette la testa e fece la guerra, invano resistente Thiers. Era mancata finora una grande occasione, proporzionata al suo ingegno e al suo patriottismo. La caduta dell' impero, l' invasione e la vittoria tedesca e l' insurrezione comunarda costituivano una situazione disperata di cose, che in mano a lui si

trasformò in una restaurazione nazionale cosí pronta e cosí piena che fu la meraviglia del mondo.

La vittoria sui comunardi rese possibile la repubblica conservatrice. La sventura è maestra di saggezza. E la nuova generazione tutta repubblicana, della quale Thiers fu l'educatore politico, fra tanti mali acquistò serietá di propositi; e comprese quel motto del gran vecchio: *Ou la rèpublique sera conservatrice, ou elle ne sera pas*. Anche Gambetta fu savio. Tutti compresero che la *victoire appartient au plus sage*. Cessò l'Arcadia del 1848, gli alberi, le proclamazioni, le cautele scritte, le responsabilitá in carta e il potere in fatto. E avvenne questo miracolo che i conservatori anti-repubblicani costituirono la repubblica, e che cadde Thiers e non cadde con lui la repubblica. Gli è che i retori lavoravano sulle frasi, e Thiers sulla forza delle cose, che tirasi appresso volenti e nolenti gli uomini. Questo acuto sguardo nello stato di fatto, e nella forza delle cose, aggiunto il calcolo esatto delle forze e dei mezzi, era il buon senso o la saggezza di Thiers, che lo rendeva unico in un paese, che metteva tanta passione in tanta astrazione. Poi, quel suo saper fare, quella sua apparenza di amabile superficialitá nella sua saviezza, quella sua bonomia piena di spirito rendeva la sua superioritá accessibile e popolare.

Auguro saggezza alla Francia; e anche al mio paese. La saggezza è meno romorosa del genio, ma è piú salutare alle nazioni.

ALBERTO MARIO

La stampa ha onorato la memoria di Alberto Mario con testimonianza unanime di dolore e di affetto. L'Associazione della stampa, rappresentanza qui in Roma del giornalismo italiano e che considera parte di sé tutti gli appartenenti alla stampa, non poteva rimanere indifferente innanzi alla perdita di un uomo che ha passato una buona parte della vita in mezzo al giornalismo, e lo ha onorato con la sinceritá delle opinioni, con la saldezza de' convincimenti, con la rettitudine della condotta, con la compostezza dello scrivere, con una finezza di polemica, nella quale si rivelava, senza ostentazione, una coltura non ordinaria.

Ci sono uomini i quali trovano l'espansione della vita in mezzo all'azione, alle agitazioni e alle passioni sociali, e spesso, sotto la pressura di necessitá pubbliche o private, lasciano diminuita o contaminata la loro parte ideale.

Ma in Alberto Mario la vita si espandeva come pensiero, fede, amore, e corse all'azione, quando l'azione era un dovere e un sacrificio, e se ne ritrasse quando venne il tempo delle ricompense e degli onori. Egli era una di quelle nature che nelle occasioni sono eroiche, e ritornano idilliche, soddisfatte e riposate nel loro orticello, nella santitá della famiglia, nella domestichezza del lòco natío, nelle gioie dell'amicizia, nel raccoglimento dello studiare e dello scrivere. La dolce dimora su' colli di Toscana, o nella sua Lendinara, gli era piú cara che non quel vano affaccendarsi, dove il comune degli uomini trova la sua soddisfazione.

Nemico di tutte le religioni, aveva un' intimitá di sentimento, una fede nel bene, uno splendore di bellezza nell'anima, che faceva di lui un essere religioso, se è vero che la religione non è al di fuori, ma al di dentro.

Nel Cinquecento, sarebbe stato discepolo di Lutero; oggi è discepolo di Galileo, di Mill, di Romagnosi, di Carlo Cattaneo.

La scienza non si fissò in lui senza un certo vagare del cervello.

A Padova è tutto Gioberti, D'Azeglio, Cesare Balbo, tutto Italia e Libertá, e il babbo, che sognava nel suo puttino un ingegnere o un avvocato, a sentirlo parlare a quel modo, gli diceva:

— *Putin, vu no farì mai gnente.*

E Mario fece molto, perché, se non poté aggiungere quattrini, aggiunse lustro e decoro alla casa paterna.

A Ginevra e a Londra fu tutto Mazzini, idealista e centralista. A Lugano, in un ambiente dominato da Cattaneo, fu positivista e federalista, e vi dové conferire ancora non poco il suo soggiorno in America. Il suo cervello si fissò dove i piú noti risultati scientifici di questo tempo si trovano schematizzati e sistemati.

Ne' suoi libri non c' è indizio di dubbio o di esitazione, tutto vi è affermato colla chiarezza e col brio dell'uomo, che crede possedere la veritá. E non ci è indizio di quella fatica, che l'acquisto della veritá ti è costato: sembra quasi la veda e non la pensi, se pensare vuol dire creare, esaminare, astrarre, indurre e dedurre.

Trovi proposizioni staccate, ciascuna da sé un periodo, i monosillabi della scienza, soppresse le indagini e le premesse; talora in una mezza pagina trovi il sugo di tutto un secolo. Quanto a me, a quelli che affannosamente dimostrano una veritá, che non è cosa loro, da altri indagata e stabilita, preferisco questo simpatico Mario, che ti dá le sue reminiscenze in forma di sentenze e di assiomi, senza ostentazione e senza pedanteria, volgarizzatore e banditore della scienza.

Quando polemizza o quando narra, gli è altro. Trovi finezza d' intelletto, gioconditá di spirito fino all'umorismo. Il suo scri-

vere è caldo, abbreviativo, linguaggio di popolo. E forse sarebbe giunto alla popolaritá; ma glielo vietava una forma aristocratica e letteraria non emancipata abbastanza dalle prime impressioni scolastiche.

Ma che cosa importa? Se la scienza in lui non fu molto pensata, fu molto amata, e l'amore gl' indora e illumina quelle veritá, come al loro primo apparirgli nel cervello, e gliele fa visibili, palpabili, gioconde, come le antiche divinitá. Sembrano idoli e teste e figure, e sono le ombre e le parvenze del pensiero in un'anima credente e innamorata. L'artista in lui rimarrá.

E ora il povero Mario è morto, e sotto a' suoi fiori e sotto alle sue erbe non ama, non pensa piú, e fa amare e fa pensare quelli che lo leggono.

— Volete la felicitá? Amate e lavorate. Volete l' immortalitá? Lasciate ereditá di affetti! —

Sono belle parole di Mario. Nella vita fu felice, perché amò e lavorò, e ora la sua vita si continua in quelli che l'amano, e in lei, nata inglese, d'animo italiana, vissuta per l' Italia insieme con lui, e che insieme con lui vivrá nel libro della gratitudine italiana. *(Applausi, benissimo).*

E ora, se l'Associazione consente, manderemo un telegramma a questa povera donna. *(Approvazione unanime).*

SCRITTI VARI

III

PAGINE SPARSE

LORENZO BORSINI

Lettera a Luigi di Larissé.

È quasi un mese, mio carissimo, che ti sono debitore di una risposta. E, mentre prendo la penna, ecco qua Lorenzo Borsini, che mi grida: — E me, dunque: dove lasci me? Ricordati il mio cantico —. Rispondiamo, dunque, a Lorenzo Borsini. Ma ecco ficcarsi per terzo un altro pensiero: — Bravo! e l'appendice? sono due settimane giá! —. Che farò? qualche altra versione dal tedesco? — Oh! oh!, mi par di sentire attorno; sempre lo stesso! il pubblico se ne è annoiato, e forse il direttore alza anch'egli le spalle. —

Smettiamo, dunque, e teniamo in serbo le altre versioni a miglior tempo. Che farò? Non puoi immaginare, mio caro, che cosa formidabile sia questo « che farò »? : spesso, perdi due o tre giorni con un « che farò » negli orecchi senza far nulla. Pensa e ripensa, finalmente mi sono appigliato a questa strana risoluzione. Voglio con una fava prender tre colombi; voglio scrivere a te di Lorenzo Borsini nel *Piemonte*: cosí fo due lettere ed un'appendice.

— Chi è Lorenzo Borsini? — mi chiederai tu. La storia è curiosa. Immaginati, mio caro, il tuo amico con venti anni di meno in sulle spalle, un tisicuzzo, giallognolo, smilzo, allampanato, con certi occhi spaventati, con certe braccia penzoloni da non sapermene che fare, diritto e tutto di un pezzo.

Allora io era qualche cosa di mezzo tra lo scolaro e il maestro: andava a scuola da Basilio Puoti, e faceva giá le mie

lezioncine per campare la vita: fin d'allora io era giá in uggia alla Fortuna, che poi me ne ha fatte delle grosse: veramente, io non ho saputo mai cattivarmela. Il marchese Puoti aveva raccolte tutte le sue passioni in una, educare la gioventú alla buona lingua. E dico passione, perché aveva posto quivi l'unico scopo di sua vita, e di quivi procedevano le sue ire, le sue predilezioni, i suoi giudizi e pregiudizi. Guai, se ti veniva detto qualche gallicismo in sua presenza: un anno di studi ostinati nel dizionario e nella grammatica non valeva a farti evitare la tempesta.

L'avea molto co' notari e gli avvocati, né ci era lezione che non ne toccassero delle buone: li chiamava carnefici della lingua. Ma co' giornalisti sentiva una stizza, che mai la maggiore. Era giá qualche tempo, che il Governo tollerava i giornali letterari, sotto la paterna vigilanza della polizia. Quale tentazione pe' giovani, che potevano mandare a papá o allo zio il loro nome stampato! Era una fede di grande uomo! — Ha stampato, — si diceva ne' paesi, e tutto era detto. Acquistavano facilitá di scrivere, ma a scapito della purezza: « *inde irae* ». Il marchese avea proibito, solennemente, a' suoi giovani di scrivere nei giornali. Ogni dí rabbuffi a' giornalisti; e costoro, che non sono la gente piú mansueta del mondo, a frizzare, a mordere, a bandirgli la croce.

Un giorno, viene a me un giovane, e con un'aria tra il trepido ed il misterioso mi dá a leggere un lavoro. Era un insipido racconto, tirato giú come Dio vel dica. Mi pregava volessi aiutarlo de' miei consigli, perché, ed abbassava la voce, come se il marchese stesse lí a sentirlo, perché un amico di un suo amico gli aveva promesso di farlo stampare in un giornale. Impallidii, ed egli impallidí del mio impallidire: — E se lo sapesse il marchese? — dicevano i nostri volti. Pure, dálli e dálli, mi lasciai persuadere, e ci chiudemmo in camera, agitati come due malfattori. Quel lavoro uscí di sotto le nostre due penne un miracolo di pendanteria, con certi periodoni alla Cinquecento, con certe anticaglie alla Trecento, una infilzata di frasi stiracchiate in certi giri affannosi, cucite con certi « con-

ciossiaché » da far paura: ne parve un capolavoro. Come ci batteva il cuore a tutti e due! Con che impazienza aspettavamo il gran dí! E venne, finalmente: il mio amico fu per venirne matto. Non poteva staccar gli occhi dal suo lavoro messo in istampa; lo compitava, lo vagheggiava lettera per lettera; non gli era parso mai cosí bello, e gli pareva che la fama dovesse portarlo in tutti e quattro i canti d' Europa. Qualche volta ci ripetevamo costernati: — E se lo sapesse il marchese? —. Piú spesso dicevamo: — Che ne diranno i giornali? —. Aspettavamo lodi, applausi, conforti... crudele fortuna! Il dí appresso, ecco un villano articolo, che ti gitta nella polvere il tanto sudato lavoro. Diceva a un di presso cosí: « L'autore dee essere un purista, della scuola del marchese Puoti; ha stemperato in un diluvio di frasi vuote e sonore ciò che andava detto in appena due periodi ». E facendosi di giudice maestro, riduceva in effetti in meno che mezza pagina tre pagine di racconto, con molta naturalezza e con piú spirito. Ohimè! Ohimè! Addio, sogni di gloria! il mio amico furibondo gittò l'occhio in piè della pagina e lesse sottoscritto: Lorenzo Borsini. Infame Borsini! Scellerato Borsini! quante bestemmie, quante imprecazioni contro l'odiato nome! Tu avevi distrutto, inconsapevole Lorenzo, cento sogni dorati. Non te la perdonò piú; ti giurò un odio eterno; avrebbe voluto... non trovava un supplizio bastante, stava nell'attitudine tragica del *quos ego*... La sera andammo alla lezione, pensa con qual cuore: — Che dirá il marchese? —. Avevamo la faccia di due condannati. Entrando ci pareva che tutti gli occhi fossero sopra di noi, che gli occhi del marchese gittassero fiamme; ciascuna volta che apriva la bocca, ci sembrava che pronunziasse la nostra sentenza. Ci eravamo rassicurati alquanto, allorché il marchese esce in una delle sue contro i giornalisti, e ciascuno a dire la sua. Tremavamo come foglie. Ed eccoti uno stordito entrare in iscena e raccontare l'orribile caso. Fu uno scompiglio, una tempesta di esclamazioni, di proteste, un guardarsi in viso. — Chi è stato? — Chi è? — Ti pare? — Io per me... — Ne' giornali io? — Io ne' giornali? — Ciascuno se ne lavava le mani, anche noi, ben inteso;

ma che batticuore! quanti colori sul volto! La cosa finí, quando piacque a Dio, con una doppia ammonizione del marchese, che non bisogna scrivere ne' giornali, e che non si dice « giornali », ma « efemeridi ».

Ecco, mio caro Luigi, quali curiose rimembranze mi ha ridestato un cantico di Lorenzo Borsini, capitatomi pochi giorni fa, dal Cairo. Lo sapevo scrittore faceto, pieno di spirito e di brio; me l' immaginavo armato di un riso sardonico, con un ghigno da Mefistofele, l' indice teso verso di me, ripetendo con una cera denunziatrice: — L'autore è un purista, uno scolaro del marchese Puoti —. Ma ohimè! « *quantum mutatus ab illo!* ». O, per dir meglio, quanto siamo tutti mutati! Mi par quasi di esser morto e rinato con altre condizioni di vita, con altri destini. Chi ce l'avrebbe detto? Quel povero mio amico si trova con ventiquattro anni di ferri in sulle spalle, Lorenzo Borsini nel Cairo, ed io a Torino. Vi è qualche cosa di funebre in quel passato, non potendo riposare la mente che sopra rovine. Dov' è piú il marchese Puoti? e tanto fiore di gioventú? e tante speranze? e tanti sogni? E i nostri cari? Altri uccisi, altri in prigione, altri raminghi, altri rimpiattati in qualche paesucolo per obliare ed essere obliati! Quando io ho letto: « Adele Chini, nata di Lorenzo Borsini, morí di colera in Cairo, e sciolse all'urna un cantico l' inconsolabile padre suo »; io mi son domandato attonito: — È ben lui? La sventura, dunque, ha potuto agghiacciare il riso di Lorenzo Borsini? La natura sembrava averlo privilegiato di un'anima serena; pareva nato a ridere ed a far ridere. E la Fortuna ha avvelenato il dono della natura: « la sua cetra è rivolta in pianto, ed in voce di dolore la sua lira » —. Povero Lorenzo! Ti ho letto un pezzo incredulo: — Sta a vedere, diceva, che gli scapperá qualche facezia, e si rivelerá l'uomo antico —. Oh tu sei ben mutato; tu piangi, tu invochi la morte! Tu dei ben sospirare, come io, quei tempi felici, quell'avvenire ancora intero, quella giovinezza cosí speranzosa, quando era, per me, il piú grande infortunio che lo sapesse il marchese. Noi non sapevamo, ancora, che cosa fosse infortunio!

T' invio, mio carissimo, questo cantico, e se hai talora riso,

leggendo qualche scritto faceto di Lorenzo Borsini, puoi, ora, misurare la grandezza di un dolore, che ha avuto virtú di trasformarlo in un poeta elegiaco. È un'elegia, che su di me ha fatto una grande impressione; poiché io l' ho congiunta con tante memorie, con tanti particolari. Non sará il medesimo di te e degli altri, ne son certo; perché la poesia non desta in voi quelle stesse idee, che in me o nel padre. Onde avviene che certi versi fanno piangere me, che lasciano freddo altri, o perché io mi trovi in una certa disposizione d'animo tutta propria, o perché mi destino certe memorie malinconiche. In alcuni punti non è difficile indovinare che il padre ha scritto piangendo: ciascuna parola doveva suscitare in lui tutta una vita spezzata per sempre. Questo gli ha dovuto fare illusione: ma ciò che basta a lui, non basta al lettore. Non ha saputo egli alzarsi sopra il suo dolore, come fa stupendamente il Leopardi, e contemplare il suo argomento con artistica serenitá. Quella stanza, quel volto, quelle persone, quei ragionamenti, tutti gli accidenti del tristo caso, sono da lui riprodotti tal quale, in versi: la sua poesia è una copia, non una creazione.

Chi è Adele Chini? Costei ben vive nel cuore del padre, ma è morta nella fantasia del poeta. Oh le giovanette del Byron e del Leopardi! Abbiamo innanzi un essere astratto con qualitá astratte. Al poeta non basta dire che una donna sia bella, leggiadra, virtuosa; epiteti generali, che non lasciano alcuna orma nella fantasia. Dee mostrarmela in azione, nell'atto di vivere; la qualitá deve divenire parola, fatto, sentimento. Questo lavoro d' individuazione, in che è tutta la poesia, è, qui, assai fiacco. Eccone un esempio:

Godea perché contenta e a un tempo stesso
Soffria, temendo che tanto gioire
Troncassesi per lei; ma poi che seppe
Sé feconda, stimandosi beata
Nella speranza di futura prole,
Credé colmo veder di gioia il nappo,
E col diletto... anco il terror s'accrebbe!
Fatal presentimento, che può meglio

Mostrar d'ogni lezion, che in questa bassa
Terra non vi è felicitá per l'uomo,
Finché la cerca in le create cose!

Vedi un osservatore, uno storico, un moralista, non un poeta; vi è l'analisi di un carattere, non la sua rappresentazione. Ella dee operare, dee mostrare in atto questo diletto misto a terrore, sicché noi possiamo cogliere il sentimento nel concreto, com' è nella vita, e non in una forma generale. Udite Stolberg:

Ti ricordi: una volta
Colsi due fiori, due giovani fiori,
E lá dove piú limpida s' increspa
L'acqua del rio, io li gettai. L'un d'essi
Disparve giú, l'altro rimase presso
Alla sponda del rio. Tu mi guardasti;
E ne' gonfi e velati occhi ti vidi
Tremolare una lacrima. T' intesi,
E lo stesso pensier mi strinse il core:
Forse, il destino un giorno
Noi pur dividerá, come quei fiori.
Cosí spesso al piacer misto è il dolore,
E accanto al mirto germoglia il cipresso!

Vi è, a un dipresso, lo stesso pensiero; ma qui individuato, vivente. L'osservatore può trarne, per conseguenza, che le gioie dell'amicizia erano, in quei due, turbate dal sinistro presentimento della loro separazione. Nel cantico del Borsini si trovano le osservazioni, ci manca la rappresentazione: togli il verso, e ciò ch'egli dice è discorso o narrazione, non fantasia di poeta.

Il medesimo parmi del sentimento. Egli ragiona ed analizza quello che sente, e spesso si sforza di dimostrare che è « ragionevole » ch'egli senta a questo o a quel modo, per queste e quelle ragioni: sono discorsi morali e religiosi su' propri sentimenti. Sta per abbandonarsi alla disperazione:

E disperò... ma valida
Sorse una man dal cielo,
Che in piú spirabil aere
Pietosa il trasportò.

Manzoni ti porge innanzi le immagini serene di un mondo celeste. Borsini ti fa un articolo di catechismo sul dovere di por freno a' nostri affetti.

Questo difetto nell' immagine e nel sentimento, si può vedere, ad esempio, ne' seguenti versi:

Adele mia, non mai da me disgiunta
Che i brevi dí dal ricevuto anello
Non schifò mai di comparir seguace
Di Cristo e professare il suo divino
Vangelo ed ubbidire a Chiesa Santa.
Ella di vivo spirito fornita
Giungeva in raro nodo al brio nativo
Semplicitá della colomba, e seppe
Serbar sé pia, né ad altri esser gravosa.
In mente, quindi, non mi cadde ch'essa,
Del periglio avvertita, avrebbe a sdegno
Morir qual visse, o che l' indurla ad atti
Che le fur sempre familiari, pena
Costar dovesse mai; non era il senso
Religioso d' incertezze sorgente,
Era l'orror d' inopinata morte;
Era il vederla in un balen, dal fiore
Di gioventú, di vita e di salute,
Da' casti amplessi di riamato sposo,
Dalla pace domestica divelta
A forza e per lo crin da ferrea mano
Trascinata alla tomba e d'un sol urto
Precipitatavi dentro. Ecco la fonte
Delle angosce e de' palpiti nel mio
Animo derelitto...

Vedi da una parte le qualitá religiose di Adele numerate astrattamente, quasi una serie di cifre, e dall'altra una prosaica spiegazione del suo rammarico. E se a questo aggiungi, che la naturalezza dello stile, qualitá principalmente vagheggiata dall'autore, non di rado, diventa volgaritá negligente, ti accorgerai perché questa poesia ti lascia freddo, salvo in certi punti felici,

nei quali il contrasto tra la passata felicitá e la miseria presente è rappresentato non senza vivacitá.

Ti parrá, mio ottimo Luigi, ch' io abbia giudicata severamente questa poesia. Ma tu, che mi conosci da presso, sai bene che è questa la piú nobile testimonianza di stima che io possa dare ad un uomo. Ho parlato di un lavoro serio, seriamente; ne ho parlato come farei di una cosa del Leopardi o del Manzoni: il Borsini non mi pare atto a questa specie di lavori. E poiché io sento cosí, dico cosí, non essendo uso a questa codarda ipocrisia sociale, con la quale noi dissimuliamo di continuo i nostri sentimenti per accattivarci le persone. Il Borsini è uomo schietto e di spirito, degno ch' io gli parli a questo modo; e spero che non vorrá disdegnare l'amicizia di un uomo leale, ch' io gli offro di tutto cuore.

E a te, mio carissimo, quante cose vorrei, dovrei dire! Ti attendo con impazienza, non senza una segreta speranza di poterti dire, abbracciandoti: — Sei venuto troppo presto! ed io sciocco, che ti aveva scritto una lettera nel *Piemonte*! una lettera stampata, quando tu sei giá tra noi! —. Non importa; ella sarà pubblica testimonianza del bene che ti voglio.

SULLA « VIOLA MAMMOLA » DI NANNINA AMATA

A' MIEI GIOVANI

La prima volta ch' io son venuto qui, desideravo tanto di trovare in voi degli amici, e non lo speravo. Io mi lasciava dietro tanti cuori che battevano per me, e spesso, lo confesso, parlando a voi, io pensava a' miei cari. Mi pareva che quelli solo sapessero amare, e che nessuno mi potrebbe essere amico al pari di loro. Ma l'uomo lontano è a poco a poco dimenticato e tenuto come morto; poco tempo è scorso, e giá chi volete che pensi piú al povero professore? Io mi sento solo, piú che mai solo; e non mi rimane che il vostro affetto. Siete stati sí buoni con me; mi avete date tante testimonianze di stima e di amicizia; il vostro professore comincia ormai ad aver piú confidenza in voi, e ve ne fa fede, aprendovi con tanta effusione il suo cuore. Voi troverete in me la stessa caldezza d'affetto, lo stesso zelo; e quando acquisterete piú larga conoscenza del mondo, quando con dolorosa maraviglia vedrete intorno a voi cangiarsi persone nelle quali avrete avuto piú fede, se vi ricorderete ancora del vostro professore, direte: — Egli sí che ci amava! e non si è cangiato mai; la natura gli aveva dato un nobile cuore —.

Nel semestre passato una poesia del Manzoni ci è stata cara introduzione agli studi; ora voglio che la nostra stella mattutina sia la santa immagine di una giovinetta di quindici anni. Io non l' ho mai veduta; eppure, dopo che ho letto alcuni suoi versi, mi par di conoscerla; e spesso me la veggo venire innanzi con

quella sua fronte schietta e mesta, con quegli occhi pensosi: la sua poesia è chiara come uno specchio, e ci si vede tutta la sua immagine. E quando penso a tante altre creature angeliche, che col crescer degli anni non sanno resistere al riso ironico del mondo, infino a che ridono esse prime della loro antica anima e non la riconoscono piú e la rinnegano; io non so, me ne rimprovero quasi, ma pure il dirò; sento come un'amara gioia che questa cara giovinetta sia morta, morta nel fiore della innocenza, pura e santa come ella era discesa dalle mani di Dio. La morte ha reso indestruttibile la sua immagine, e voi potete contemplarla ed amarla, senza temere che il disinganno vi costringa un giorno a scacciarla dal cuore e a dire amaramente: — Io m'era ingannato —. Povera Nannina! la tua poesia fu come il canto del cigno, un ultimo lamento funebre che recitasti a te stessa! Eri sola nella tua cameretta; sola e trista; ti sentivi morire, Nannina! Quando la tristezza ci vince, sentiamo come una specie di voluttá a ruminare pensieri di morte e ci compiacciamo a circondare il nostro letto di tutte le immagini piú care al nostro cuore; la buona Nannina avea due cose care, un fiore e la mamma, i primi amori delle fanciulle: beate se anche donne conservino viva nel cuore questa doppia poesia, guardia della loro virtú! I fiori, la mamma e la morte, ecco le immagini che fluttuavano innanzi alla giovinetta, gittando giú sulla carta questi versi:

O cara mammola,
Fiore gentile,
Che t'apri all'aura
Mite d'aprile;
Perché sí timida
Stai fra l'erbetta
O soavissima
Mia mammoletta?
Forse non meriti
Fra gli altri fiori
Dall'alme ingenue
I primi onori?

Stellato e candido
È il gelsomino,
Ma è fior sazievole,
È fior meschino.
Il doppio calice
Apre la rosa,
Ma punge e levasi
Troppo orgogliosa.
È la camelia
Leggiadro fiore,
Ma non confortaci
D'alcun odore.

Mentre tu, o mammola,
Anche nascosta,
Consoli subito
Chi ti si accosta.
Somigli, o mammola,
La mamma mia,
Modesta e semplice
Ma buona e pia.

O mamma, o mammola,
Ambe a me care,
Infino all'ultimo
Vi voglio amare.
Oh infino all'ultimo
Avervi io possa!
E spuntin mammole
Sulla mia fossa.

È una poesia semplice, come la sua anima: un solo pensiero ed una sola melodia. La viola che vale piú degli altri fiori, se ne sta timida e nascosta fra l'erbetta. Indi la giovinetta riunisce in una sola immagine i due suoi amori, l'amor del fiore e l'amor della mamma; poi d' improvviso, come un guizzo di lampo, ti fa balenare dinanzi i suoi scuri presentimenti. A tanta semplicitá di concetto corrisponde pari semplicitá di melodia: senti come le fuggevoli variazioni di un medesimo suono. È una melodia gentile e delicata, come quel fiore, con movenza rapida, volubile, ma piena di soavitá e di grazia.

E scendendo a' particolari, osservo, innanzi tutto, che questa poesia è affatto monda di tutti quei difetti che si contraggono nelle cattive scuole. Niente di artificiato o di rettorico; niuna ricercatezza nelle immagini e nel linguaggio, niuna affettazione di sentimento, e neppure concettini, vezzi, smancerie. Anzi, se difetto ci è, è il contrario. Ci è troppo abbandono; quei piccoli versetti scorrono gli uni sugli altri con facilitá, come onda su onda, senza che di alcuna rimanga vestigio. La facilitá del metro e della rima seduce la giovinetta e la fa correr veloce innanzi, sí che i pensieri e le immagini non sono abbastanza accarezzate e non escono dal comune. Vi è una semplicitá negletta, senza quell'ultimo e quel fisso che eterna la forma. Il che voglio sia detto particolarmente di quella rassegna che fa de' fiori, dove trovi reminiscenze anzi che vivaci e immediate impressioni; quindi quegli epiteti e quei verbi senza colore, senza proprietá, come « sazievole », « meschino », « leggiadro », « consoli », ecc. La giovinetta, in luogo di tener fissa la mente in quella viola e dipingere i sentimenti e le impressioni che ne riceve, si gitta

in una specie di argomentazione, ponendola a raffronto con altri fiori: il che ha aria di discorso, raffredda l' interesse e distoglie l'attenzione. Qui è la parte debole di questa poesia, cosí bella nelle prime e nelle ultime strofe. Vedete la prima strofa: — O viola, perché te ne stai sí timida fra l'erbetta? —. Ecco il nudo pensiero. Ma Nannina vuol dire un'altra cosa ancora; vuol dire quanto quel fiore le è caro, con che amore lo contempla. E non sa ripiegarsi in se stessa, non sa analizzare i suoi sentimenti. È fanciulla, vi si sente quella non so quale ingenuitá che ci è sí cara in Omero e che alcuna volta vi ho mostrato in Dante. Siccome in primavera spira amore da tutte le cose viventi senza che voi possiate coglierlo al di fuori in una forma distinta, cosí da questi primi versi spira un dolcissimo affetto senza che la parola lo dica. Voi lo sentite nella movenza del verso nella soavitá de' suoni, e, soprattutto, nel grazioso ritornello della fine. La fanciulla non si contenta di chiamare solo una volta il suo fiore :

O cara mammola,
Fiore gentile:

ma ripete quel nome, ci è cosí caro il nome delle persone che amiamo, ripete quel nome, e lo fa ancora piú bello, piú amabile, dandogli la forma carezzevole del diminutivo:

O soavissima
Mia mammoletta.

Qui sta l' incanto di questa poesia; il sentimento rimane implicato nella immagine, o se talora se ne stacca, prende una forma semplice, immediata, fanciullesca:

O mamma, o mammola,
Ambe a me care,
Infino all'ultimo
Vi voglio amare.

Gli uomini hanno inventato molte e molte belle frasi per esprimere l'affetto; e niuna avanza di efficacia, di evidenza, di

veritá, questo « vi voglio amare », che esce dal cuore di una fanciulla. « Infino all'ultimo! ». La povera Nannina quest' « ultimo » se lo sente avvicinare, e « infino all' ultimo » ripete malinconicamente, con uno di quei naturali, veri passaggi, che non si scoprono, ma ti vengono innanzi, quando si parla col cuore. Pensando alla morte, sentiamo il bisogno di sopravvivere a noi stessi, e pensiamo quello che si dirá di noi, e che i nostri cari non ci dimenticheranno, e che alcun pietoso verrá pure talvolta a porre un fiore sulla nostra fossa. Queste immagini allontanano dalla morte ciò che vi è di cupo e di amaro, e l'accompagnano con un non so che di tenero, che elice dagli occhi dolci lagrime. Tali sono le immagini che assediano la fanciulla, mentre, correndo col pensiero a quell' « ultimo », le fuggono dalla penna questi quattro versi inarrivabili:

Oh sino all'ultimo
Avervi io possa!...
E spuntin mammole
Sulla mia fossa.

Sono versi che dicono poco, ma dove s'affaccia tutta una serie d' immagini e di sentimenti, come tutta l'anima s'affaccia talora in uno sguardo. La fanciulla era trista, e si nutria della sua tristezza. Ché cosí siamo fatti: — Non ci devi pensare, — ci dicono e ci diciamo, e quel pensiero con tanto piú d'ostinazione si affaccia. Ci compiacciamo a roderci, a struggerci noi stessi. — Perché sei sí trista, Nannina?, le diceva il maestro, non bisogna pensare a quelle cose. — Perdonatemi, rispondeva la fanciulla, sono trista. — E pensava. Pensava al suo ultimo giorno, al letto di morte, al cimitero, alla fossa. I due ultimi versi sopraggiungono inaspettati, e sono una vera rivelazione, un lampo che illumina tutta quell'anima: ne scappan fuori tutti questi scuri pensieri. Ma al di sopra di questa insanabile tristezza spira non so che di gentile, che la raddolcisce, la purifica, trasformandola in una cara malinconia: la malinconia è la poesia della tristezza. Quando siamo tristi, siamo affettuosi, sentiamo tanto bisogno di amare e di essere amati. L'occhio cerca un altro

occhio, cerca una mano cui stringere; un sorriso, uno sguardo carezzevole ci intenerisce, ci sta lungamente innanzi. Un'anima orba di affetti può esser trista, ma non malinconica; ed è brutta, fa spavento a guardarla. O Nannina, ma come tu amavi! come sapevi amare tu! La mamma ed il fiore si mescolano alle tue immagini funebri e temperano di alcuna dolcezza il tuo affanno. È l'affetto che ti è stato maestro di poesia, ed ha comunicato al tuo dire tanta soavitá, tanta amabile delicatezza. Addio, buona, addio, gentile Nannina. Piú d'una lacrima hai fatto spargere. Poco poi morivi; ma la tua anima vive in questi versi, vive nel nostro cuore. Vi raccomando la sua memoria, o giovani, ché infino a che voi sarete buoni a comprendere Nannina Amata, farete fede che siete ancora virtuosi, che pregiate ancora ciò che è buono e santo.

LA SCUOLA

Chiedo scusa a' lettori dell'*Antologia* del mio lungo silenzio. Ma cosa farci? Il mio cervello è ora tutto scuola, e lí dentro non ci cape che una cosa alla volta. Sicché risolvendomi pure a voler ricomparire innanzi a loro, sieno contenti che io gl' intrattenga un po' della mia scuola: ché non saprei davvero parlar d'altro.

Una scuola non mi par cosa viva, se non a questo patto, che accanto all' insegnamento ci stia la parte educativa; una ginnastica intellettuale e morale, che stimoli e metta in moto tutte le forze latenti dello spirito. Il meno che un giovane possa domandare alla scuola è lo scibile, anzi lo scibile è lui che dee trovarlo e conquistarlo, se vuole sia davvero cosa sua. La scuola gli può dare gli ultimi risultati della scienza, e se non fosse che questo, in veritá una scuola è di troppo; tanto vale pigliarli in un libro quei risultati. Ciò che un giovane dee domandare alla scuola è di esser messo in grado che la scienza la cerchi e la trovi lui. Perciò la scuola è un laboratorio, dove tutti sieno compagni nel lavoro, maestro e discepoli, e il maestro non esponga solo e dimostri, ma cerchi e osservi insieme con loro, sí che attori sieno tutti, e tutti sieno come un solo essere organico, animato dallo stesso spirito. Una scuola cosí fatta non vale solo a educare l' intelligenza, ma, ciò che è piú, ti forma la volontá. Vi si apprende la serietá dello scopo, la tenacitá de' mezzi, la risolutezza accompagnata con la disciplina e con la pazienza; vi si apprende innanzi tutto ad essere un uomo.

Cosí ho sempre concepita io la scuola, e sempre mi è parso cosa facile; perché lá dentro io ci mettevo tutto me, e godevo di

vedermi giorno per giorno sbocciare innanzi questo e quel fiore, ora rivelarsi una intelligenza, ora disegnarsi un carattere, ora un rozzo spirito visibilmente trasformarsi. A Zurigo il 9 agosto del 1856 ricevei una lettera che conservo, cara memoria. Cito alcuni brani:

Quale impressione ha fatto su di me la vostra scuola, non posso dire. Mi sento un altro. Perdonate, se anch' io, lo scolaro, sciolgo il freno a' miei intimi sentimenti. Voi siete il mio gran benefattore, ed io sono il gran debitore. Non sono adulatore, parlo col cuore sincero di buon tedesco. E potessi io divenire il vostro amico! Ma, giovane inesperto ancora, senza profonde cognizioni, non posso essere vostro amico adesso: troppo grande è la differenza. Spero di esserlo piú tardi, quando mi son fatto degno, divenuto uomo di pratica, di carattere provato, di piú fina coltura. Questa sará la mia mira. Se mi sará permesso di stringere un giorno con voi il legame dell'amicizia, questo mi nobiliterebbe, mi migliorerebbe. Che bella relazione è tra maestro e scolari, come voi l' intendete! Cosí, penso, intendeva Socrate l'uffizio di maestro. Voi non volete solo insegnarci quello che sapete; ma vivere con noi, studiarci, formare il nostro spirito, farci buoni cittadini e capaci figli delle scienze « per continuo influsso ». Divenuto anch' io maestro un giorno, seguirò il vostro sistema alla meglio, voglio dirmi il vostro scolaro nel vero senso.

Era appena un anno che assisteva alle mie lezioni. Ci venne ispido, timido, tutto ancora involuto in sé. Stava lí in fondo, solo, non curato da alcuno. E venne alfine il suo giorno. Scrisse un buon lavoro, tutti gli occhi furono sopra di lui, piacque a sé stesso. E, come dice lui, si sentí un altro. Gli è che quell'altro gli si era andato formando a grado a grado al di dentro, per continuo influsso, come egli dice nel suo linguaggio pittoresco. E la scuola è appunto questo continuo influsso.

Una scuola simile ho iniziata in Napoli, sono pochi mesi. Qui era la tradizione della prima scuola *. Mi presentavo ai figli de' miei vecchi discepoli. Avevo gran desiderio di tastare questa

---

* Dal 1838 al 1848.

nuova generazione, nella quale sono poste le sorti dell'edifizio tumultuario e frettoloso da noi innalzato. E l' ho trovata migliore della sua riputazione. S' era fatto un gran dire de' nostri milioni d'analfabeti, de' pessimi esami liceali, e mi sonava ancora all'orecchio quell' « abbasso Senofonte! », che fece il giro di tutta Italia. Ma non è col vilipendio che si forma una generazione. Quanto a me, dico schietto che ho ritrovata la mia gioventú napolitana, come stava nella mia memoria. L'ambiente è mutato: non ci è piú quell'aria di sentimentale alla Byron o alla Leopardi, che rivelava aspirazioni confuse e non soddisfatte, di che è rimasto tipo tradizionale Luigi La Vista *. Allora eravamo tutti malati, maestro e discepoli, malati del mal del paese. Oggi la patria c' è; e la gioventú tra un ideale soddisfatto e un altro da venire e non ancora ben chiaro, sta senza bussola, senza un di lá, e si chiama positiva. Gli è come marito e moglie, soddisfatti oramai ed annoiati della loro soddisfazione, perché in essi non è penetrato ancora il sentimento di una vita nuova e piú seria; la famiglia è fuori ancora del loro spirito. La gioventú è nella sua luna di miele, sazia di patria e di libertá, felice e annoiata della sua felicitá, perché non si è messa ancora in cammino verso nuovi orizzonti. Indi quella sua aria un po' svagata e distratta, che ci ha colpiti e disposti male. Ora rinnega l' ideale, perché non ne ha alcuno, e cerca e non trova il reale, e si chiama e non è « positiva », e, contenta a quel nome nuovo, non pensa a rinnovare la sua sostanza, e se la passa cosí tra spensierata e annoiata. Ma è stato transitorio. Comincerá anche per lei vita nuova e veramente positiva. Libertá e patria è una ereditá acquistata senza fatica sua. Il suo còmpito è rendere questa ereditá cosa positiva, dare alla libertá un contenuto e fissarlo bene nella coscienza, rifare e realizzare lo spirito italiano, fondare, sotto a quella unità geografica che si dice la patria, l'unitá intellettuale e morale. L'ereditá acquistata è una forma quasi ancora vuota; il suo còmpito è farne cosa viva e or-

* Studente ucciso in Napoli dagli Svizzeri il 15 maggio 1848. Il professore Villari ha con pietosa cura raccolti e pubblicati i suoi scritti.

ganica, un contenuto ricco e omogeneo. Questo verrá. Perché, sotto questa apparente svogliatezza, trovo l'antico fondo della nostra gioventú ancora incorrotto: quella ricca immaginazione, quell'amore del sapere, quella febbre delle lettere, quel desiderio di cose nuove. Sono forze altere che tumultuano nel loro ozio. Date a quelle uno scopo chiaro e ben definito, e avrete la disciplina tenace e pacata di forze messe in esercizio.

Cominciai la scuola con questo disegno, di associare i giovani al mio lavoro, e fare che ciascuna lezione fosse il prodotto di un lavoro collettivo. — Spiegherò il soggetto di una lezione, indicherò le indagini, le analisi, i libri da consultare, i materiali da raccogliere, e poi li comporremo, li formeremo, « *et lux facta est* », e la lezione è fatta. Avremo forse una sola lezione in un mese, ma sará frutto del lavoro collettivo di tutto il mese —. Ciascuna lezione sarebbe stato un avvenimento. I giovani l'avrebbero veduta nascere, formarsi, acquistar colore. Questo è il laboratorio com' io l' intendo. Questa è la scuola normale. Ma vidi subito non esser possibile cominciare cosí. Mancava quella certa uguaglianza di coltura, quella comunione degli spiriti, che renda possibilmente armonico un lavoro collettivo. Di giovani ce n'era troppi, vogliosissimi, con abitudini teatrali, impazienti di sentir cantare il maestro e battergli le mani. Quando dissi a certuni che avrei fatta una lezione sola al mese, mi guardarono in faccia, come avessi detto un grosso sproposito. Il mio sistema richiedeva una modestia e una pazienza di lavoro troppo lontana dalla scuola accademica, quale ancora è oggi. Mi risolvei dunque di cantare anch' io, lavorando la mia lezione tutto solo ed esponendo a' giovani i risultati del mio lavoro. Ho dovuto sul principio andare molto adagio, passo passo, e fermarmi a ciascun passo, e tirar bene la loro attenzione su' passaggi e sul cammino del discorso, e introdurli con molta cautela nelle analisi piú delicate, riassumere, render conto di ciascuna idea, inframmettere teoria e critica, usare forma popolarissima e chiarissima. Cansavo al possibile le formole, le definizioni, le regole troppo meccaniche e assolute; perché i giovani inclinano al dommatismo, e, se possono afferrare una regola o

una definizione, credono avere in mano la scienza, e studiano e giudicano *a priori*, secondo certi preconcetti. Questo impedisce in loro lo sviluppo dello spirito critico, vizia l' impressione e il gusto, sostituisce alla loro spontaneitá una coscienza artificiale. La scuola, quando non vi si rinnovi spesso l'aria, genera quell' insetto roditore del cervello, che dicesi pedanteria. E primo ci cápita il maestro, quando non abbia la forza di ventilare la sua intelligenza e si addormenti sulle sue teorie, e ripeta meccanicamente se stesso. Il che induce nel giovane la mala disposizione a volere in ogni caso singolo guardare le generalitá e non quello che esso ha di proprio e d' incomunicabile, la sua individualitá o personalitá, dov' è la sua vita. Mi ricordo che nella mia prima scuola, quando un certo indirizzo intellettuale e morale durava un par d'anni, giá ci si sentiva la maniera, l'abitudine, il meccanismo, e saremmo impedantiti tutti, se non fosse stato in noi il vigore e l'entusiasmo della gioventú, che ci teneva in un movimento continuo di formazione e di progresso. Negli ultimi anni la maniera fu un certo sentimentalismo fiacco e tutto d' immaginazione, a cui successero presto, come antidoto, i ritratti storici e letterari. Non dava témi, ciascuno li cavava da' suoi studi e dalle sue inclinazioni. Pure prevaleva a quando a quando una certa natura di argomenti, una certa intonazione, e quello che prima era spontaneo e naturale, diveniva freddo e artificioso. Ma ci era un gran correttivo: la discussione, la continua lettura, l'attrito delle opinioni, un orizzonte spesso rinnovato. Io ho sempre stimato che la sostanza della scuola è tutta in questa parte educativa, la quale regolata bene darebbe buoni frutti, posto pure che il maestro fosse poco felice nelle sue lezioni accademiche. Perciò al mio soliloquio ho voluto aggiungere il dialogo, una discussione pubblica sopra quel lavoro, che mi fosse parso piú acconcio ad essere studiato con profitto. Le difficoltá sono grandi. E prima ci è la noia. I giovani che discutono non sono tutti aquile. E non tutt' i lavori sono interessanti. Lo sbadiglio è l'accompagnamento obbligato delle accademie e de' parlamenti: che dire di una scuola? soprattutto per quelli che ci vengono con animo piú di spettatori che di attori. Poi,

ci è in fermentazione tante piccole passioni, tante naturali tendenze della gioventú: l'amor proprio che si ribella, una certa superbietta che spunta, la gelosia, la tristezza, la prosunzione e la pretensione. Perché questo esercizio possa andare, è dunque mestieri creare nella scuola un'atmosfera morale. Alcuni non ci resistono, ma quelli che ci stanno, si trasformano, si sentono un altro, come diceva il mio tedesco lá a Zurigo. E questo è grande beneficio: perché tutte quelle passioncelle ingrandiscono con l'etá, acquistano consistenza, e formano quel *medium* morale, che dá una fisonomia alle classi intelligenti. Per me è fuori di dubbio, che, se ne' nostri uomini anche piú colti ci è una certa debolezza di tempra, se in loro generalmente la sagacia è astuzia e intrigo, l'ambizione è vanitá, la collera è stizza e pettegolezzo, la volontá è velleitá, e l' idea è opinione, si dee in gran parte alla poca virilitá dell'educazione scolastica. Alla fiacchezza de' corpi si provvede ora con la ginnastica; non ci è anche una ginnastica per corroborare gli animi? Dirò che non ho dovuto penar molto a formare quest'atmosfera morale. I giovani sono naturalmente docili e generosi; e la vostra autoritá è irresistibile, quando voi vi fate stimare da loro per la vostra imparzialitá e rettitudine, per la serietá che mettete nel vostro ufficio. Molto ancora è a fare; ma ormai ci è giá una fisonomia della scuola, una certa misura ne' sentimenti e nelle forme, che ci rende impossibile la volgaritá e la bassezza. Opera non meno difficile è l'educazione intellettuale. E, per conseguire questo scopo, io soglio attirare l'attenzione meno sulla veritá e falsitá del contenuto, che sul modo col quale il contenuto è organizzato. I giovani sono inclinati alle disputazioni astratte, massime i napolitani, di cosí pronto eloquio, d' ingegno cosí sottile, tutti avvocati nati. Ciò che io domando piú spesso, è questo: — Ci è qui un disegno? e se ci è, è bene sviluppato? l'analisi è esatta? è ben distinto dagli accessori il sostanziale? —. Passo poi alla proprietá e al colorito della espressione. Non è giá che sieno queste per l'appunto le mie domande; vario molto, mi lascio tirare dalla natura del lavoro. Ma la mia attenzione è quella. Miro a sviluppare ne' giovani le forze intellettuali, av-

vezzandoli alla serietá e precisione del disegno, alla correzione e proprietá dell'espressione, e svegliando in loro quel vigore e nesso logico, che manca alla piú parte dei nostri scrittori. Credo piú utile questo esercizio che le grammatiche, le rettoriche, le arti dello scrivere e le logiche. E qui altre difficoltá. Mi son veduto piovere addosso drammi e commedie, gli argomenti piú semplici prendevano le proporzioni di un libro, piú povera era l'esecuzione e piú vasta era la concezione. I giovani sono inclinati al generalizzare, e quanto minore è in loro il senso pratico e positivo della vita, tanto piú vi abbonda l' immaginazione, e stanno volentieri nel vago, nell' indefinito. Aggiungi le nostre enciclopedie, le nostre filosofie della storia, i nostri sedicenti corsi ideali, e, con queste tendenze e con tutta questa roba in capo, la nuova generazione osa chiamarsi positiva. Una volta diedi questo tema: « Fatemi un ritratto del Pulcinella ». Avevo innanzi il bel ritratto di Goethe, cosí succoso nella sua brevitá *. Ed ecco sfilarmi davanti de' veri trattati su quella maschera, e delle farse, e fino delle commedie. Il piú bello è che Pulcinella rimase annegato fra tante qualitá che gli affibbiarono, spesso contradittorie, sicché dové parere a molti un personaggio assurdo. Mancava la forza di cogliere in tante varietá apparenti la nota fondamentale, che dá un carattere a quella maschera. Tre venerdí furono consacrati a questa discussione. Ci furono una ventina di lavori, parte letti e discussi, parte esaminati da me in modo sommario. Un venerdí lesse il suo lavoro Giorgio Arcoleo. Si fece subito silenzio, c' era una certa aspettazione. Un altro suo lavoro l'avea giá messo tra' migliori, e nella scuola si forma presto una gerarchia naturale e riconosciuta, la gerarchia dell' ingegno. Il suo lavoro fu udito con molta attenzione, e in parecchi punti interrotto da segni non dubbi di approvazione. Io voglio farvelo sentire [1].

— O che roba! mi direte. Non si poteva mo' dire questo medesimo in due pagine? — Fatto è che agli uditori non parve

---

* Nel suo *Carnevale*, parte II del *Faust*.

[1] [Seguiva la lettura del lavoro dell'Arcoleo. Lo si veda nella *Nota*, pp. 361-368].

lungo. E il nostro Arcoleo, quando ebbe finito di leggere, aveva la faccia radiante tra' « bravo » e i « bene » che gli venivano da molti lati. Comincia la discussione. — Che ve ne pare? chiesi al signor Giliberti: ditemi la vostra impressione. — Questa è abitualmente la mia prima interrogazione. Io sto molto all' impressione. Desidero che il giovane prenda le mosse non da regole astratte, ma da se stesso, da quello che si passa nel suo animo, e si avvezzi cosí a guardarsi in sé, a cogliere i suoi minimi moti interni, a sentirsi ed a sapersi. Questo lo tiene nel vivo e nel concreto, gli sveglia lo spirito critico, gli forma un mondo piú virile, il mondo della riflessione e della coscienza. — Che ve ne pare, signor Giliberti? — E il Giliberti: — La mia impressione è questa, che il lavoro è riuscito a cattivarsi la mia attenzione, sí che ho potuto seguirlo senza fatica, anzi in certi punti con vero piacere: pure in conclusione non ho ancora innanzi il carattere del Pulcinella, e mi è parso che il Pulcinella sia qui piuttosto l'occasione che l'argomento —. L' impressione era giusta. E la discussione non fu se non l'analisi e lo sviluppo di questa impressione, che a poco a poco si andò trasformando in un giudizio bello e buono, fondato sui princípi eterni dell'arte, che ciascuno, cercando bene, trova in un cantuccio spesso dimenticato della propria anima. Il Pulcinella innanzi al signor Arcoleo si era subito svaporato in una vuota generalitá, come è il caso appunto de' giovani. Non fu piú un individuo, fu un simbolo, il nome proprio del comico preso nella sua generalitá, un Pulcinella sfumato tra' vapori del cervello, e, come dice l'autore, guardato col cannocchiale. Accostandosi un po' piú all'argomento, gli è venuta un' idea giusta. — Pulcinella, ha detto, non è il prodotto di un individuo, è figlio dell' istinto popolare. — Ma, se prima avea troppo generalizzato, qui ha troppo esagerato. Perché su questa via ciò che è innanzi al suo spirito non è il Pulcinella, ma il popolo, e si avvezza in quello a guardar questo. Anche qui Pulcinella non è un individuo vivo e libero, ma la figura di un altro. Poi, come l' individuo è qui sperduto tra le generalitá e le esagerazioni, non c' è un centro, voglio dire un tipo essenziale, intorno a cui si raggruppi tutto

il resto, sicché hai un continuo accavallarsi d' idee e d' immagini senza tregua, e all'ultimo non ti resta nello spirito niente di netto e di conchiuso. Di che nasce ancora la qualitá della forma, niente riposata, anzi tumultuosa, e talora impropria, tutta a raffronti ed antitesi, ad allusioni e rapporti, impaziente della ricerca e dell'analisi, affermativa, assoluta e perentoria, e, per paura del luogo comune, troppo distillata. Pure, che copia d' idee e d' immagini! che facilitá di movenze e di rapporti! quale moto continuo e rapido di discorso, sí che non ti arresti mai, mai non stagni! Ti senti in presenza di un ingegno non ordinario. Che cosa manca al nostro Arcoleo? Letture ha troppe e d'ogni sorta; reminiscenze involontarie gli si affollano; notizie d' idee e di cose ha da affogarvi entro; molti mondi smozzicati, contraddittori cozzano, nel suo cervello; che gli manca? Lui stesso lo ha detto: perché. all'ultimo, preoccupato dall'aria della scuola, previene la critica e se la fa lui. Gli manca un senso della vita piú esatto e concreto « attraverso le cose e non attraverso le idee », come lui dice assai bene. E non giá perché sia miope, come crede, anzi è presbite; vede da lontano e in confuso, e non vede le cose piú vicine. E gli manca pure un mondo suo elaborato tra' dolori e le gioie della sua coscienza. Molti rimangono cosí in aria, e non conchiudono. Conchiuderá il signor Arcoleo?

Ma è tempo che conchiuda io. E la mia conchiusione è questa, di poter lasciare dopo me una scuola che mi continui, e mi parrá di non esser vivuto indarno, quando il frutto della mia vita sia una scuola, dove non sia solo rinnovata l' intelligenza, ma tutta l'anima; ciò che io chiamo educazione.

DISCORSI PER LE FESTE ARIOSTEE A FERRARA

Quasi non è piú bisogno che altri parli, poi che il presidente del Comitato ha espresso cosí bene i suoi intendimenti, e il ministro ha indicato con precisione il carattere nazionale di questa festa. E se desiderate che dica io pure alcuna cosa, gli è, credo, non per altro merito se non del mio amore all'arte, alla quale ho consacrata una gran parte della mia esistenza. Il Comitato ha espresso i suoi intendimenti; permettete a me che esprima le nostre impressioni. Noi troviamo qui unite tre feste: una mostra agricola, e poi onoranze a Savonarola, il quale, se avesse avuto innanzi i libri dell'Ariosto, li avrebbe di certo bruciati; e poi onoranze a Ludovico Ariosto, il quale, se avesse avuto innanzi il Savonarola, l'avrebbe ucciso, con quel sorriso che bastò ad uccidere tutto quel bel mondo feudale di trovatori, di castellani e di cavalieri. Come dunque si è potuto unire insieme Ariosto e Savonarola e ficcarci per terza una mostra agricola? Come unire concetti che l'uno grida contro l'altro? Eppure, o signori, queste cose si unificano e diventano amiche, perché queste cose, l'attività industriale e agricola, il sentimento religioso e il sentimento dell'arte, sono le condizioni che si richiedono alla grandezza di un popolo. E il Comitato, unendo queste cose insieme, ha voluto fare come un augurio all' Italia, che raggiunga questa triplice grandezza. I nostri antichi aveano anch'essi le loro feste, e incoronavano imperatori e poeti, gli imperatori che erano da Dio, e i poeti anch'essi divini e che chiamavano « geni », quasi come qualcosa che fosse al di sopra

dell'uomo, e che si poteva adorare, non si poteva comprendere. E nella loro ingenuitá moltiplicavano queste divinitá; e se chiamavano « divino » Ludovico Ariosto, chiamavano anche « divino » Pietro Aretino. Oggi non ci sono piú divinitá, non c' è piú piedistallo; non vogliamo adorare piú, vogliamo comprendere. L'uomo si rivela all'uomo, e noi vogliamo poter dire al genio: — Uomo tu sei, nella tua grandezza c' è parte di noi, e forse tu non sei che la nostra voce e la nostra eco —.

Perciò, se dalle feste antiche usciva piú un'adorazione incosciente che una intelligente ammirazione, dai nostri centenari deve uscire qualche nuova idea, qualche veritá, una coscienza piú chiara di quel grande uomo che vogliamo festeggiare. Ond' è ch' io mi rallegro col solerte e intelligente Comitato ordinatore delle feste, che ha qui invitati tutti gli ingegni e tutte le colture, perché coll'opra comune si dia un passo di piú nella scoperta dei mondi creati dal genio, che paiono cosí chiari, cosí lucenti, e sono cosí poco e cosí tardi accessibili all'occhio della scienza. Esso ha sentito che se queste feste clamorose, allegre, affollate, con tanto lusso decorate, dovessero riuscire vuote di pensiero, non sarebbero altro che una rediviva Arcadia; assai simili a certe feste religiose, alle quali, mancata la fede, non rimane altro carattere che di passatempi popolari. Sicché io felicito il Comitato e d'avere ordinato studi e lavori, e di avere invitato chiari uomini a discutere, e se ne uscirá qualche notizia importante, o qualche lampo di veritá, un risultato ci sará di certo. Ma, quale si sia il risultato scientifico, un grande effetto morale si è giá ottenuto. Noi abbiamo mostrato che, tornati appena noi, il primo nostro bisogno è stato di andare cercando i nostri maggiori, riannodare le tradizioni, e studiarli e comprenderli e farli nostri.

Noi non siamo piú come i nobili degeneri che ignorano fino il nome dei loro antenati quasi per rossore del paragone, e non siamo neppure piú quegli italiani di un giorno che si addormentavano sulle glorie del passato, intenti piú a magnificare i morti che a educare e nobilitare i vivi. Noi siamo i risorti che vogliamo ritrovare i nostri grandi da lungo tempo smarriti, con l'animo di chi sente che noi pure valiamo qualche cosa, e vogliamo es-

sere i loro eredi davvero, e infondere in noi qualche cosa di loro, giacché vera grandezza è, non popolare le piazze di monumenti agl' illustri maggiori, ma imparare a comprenderli e saperli emulare. Questa è la meta alla quale dobbiamo tutti mirare, questa è l' Italia futura. E poiché ha voluto far liete queste feste della sua presenza il nipote di Carlo Alberto e il figlio di Vittorio Emanuele, io gli auguro che egli sia tanto fortunato, che possa assistere e presiedere ad uno spettacolo ancora piú grande che non è stata l'unitá d' Italia, all'unitá degl' italiani; sicché non ci sieno solo grandi italiani, ciò che non è mancato mai all' Italia, anche ne' tempi piú tristi, ma ci sia un grande popolo, degno di onorare e di comprendere i suoi antenati.

IL CIRCOLO FILOLOGICO DI NAPOLI

Alcuni bravi giovani ed egregi uomini di lettere si proposero di fondare un circolo, a cui diedero il bel nome di « Salvator Rosa », a fine di promuovere e incoraggiare le lettere, com' è detto nello statuto. Il sottoscritto, che essi con consenso unanime si elessero a presidente, pigliando occasione da quell'articolo dello statuto, e volendo ridurre in forma concreta quelle troppo vaghe espressioni, propose ai soci che si facessero promotori di un Circolo filologico, parendogli questo il modo piú acconcio a raggiungere quello scopo. La proposta fu approvata da tutti; e tutti promisero la loro cooperazione.

Ed ora non resta al sottoscritto che dichiarare brevemente il suo concetto.

Il Circolo filologico non è cosa nuova, di cui non si sia fatta ancora esperienza. Fiorisce in Torino, in Milano, in Genova, in Firenze, in Roma, in Palermo, con sezioni in alcuni anche per le signore. La sua base è lo studio delle lingue moderne, istrumenti necessari per entrare in comunione intellettuale con l' Europa civile. Vi si studiano riviste scientifiche e letterarie nelle diverse lingue, e le pubblicazioni piú recenti e piú importanti. Vi si tengono letture e conferenze. E vi si possono aprire sezioni nei diversi rami della cultura, come per artisti e per letterati, e per i cultori della economia, della storia, dell'arte drammatica. Pare al sottoscritto che questa istituzione offra una base abbastanza larga, perché possano unirsi tutti gli uomini colti, qualunque sia la materia dei loro studi.

Or questo è il bisogno piú vivamente sentito in Napoli: avere una Societá dove sia rappresentata tutta la cultura e l' intelligenza napolitana, e in legame con Societá simili italiane, e in parentela intellettuale con l' Europa. Fra noi c' è troppa dispersione di forze, e perciò nessuna forza; siamo atomi che dobbiamo uscire dal nostro isolamento, e divenire una forza collettiva. Cosí solo vi sará una cultura e una intelligenza napolitana, e si potrá far valere.

A questa istituzione non mancherá di certo il concorso del Governo e delle Autoritá locali, come non è mancato negli altri centri della cultura nazionale.

Napoli può dare un numero grandissimo di soci, e può essa sola risolvere il problema di ottenere i maggiori effetti col miglior mercato. Gli studenti possono parteciparvi con una lira al mese, e agli altri bastano tre lire mensuali, da valere la sottoscrizione degli uni e degli altri per un intero anno. Alle spese d' impianto provvederanno i soci promotori e protettori.

Abbiamo giá parecchie centinaia di sottoscritti. Quando il numero sará tale che dia ragionevole speranza di buon successo, il sottoscritto mediante avviso su' giornali convocherá un'adunanza generale, e sentirá il dovere di spiegare piú partitamente il suo disegno.

Certo, esso è tale che, quando pure non riesca, sará lode l'averlo tentato.

* * *

Io non mi ero ingannato: ho avuto fiducia in Napoli, ed ecco Napoli come risponde. Il solo vostro concorso m' ispira le piú belle speranze per l' istituzione del nostro Circolo.

Il Circolo filologico non è cosa nuova. Si può dire che noi siamo l'ultimo paese d' Italia il quale voglia istituirlo, perché esso giá funziona e prospera ne' centri piú vivi della coltura italiana.

Dopo che i primi Circoli furono costituiti a questo modo, si trovò l' idea corrispondente a' bisogni: quando un' istituzione è indovinata, si allarga e prospera in breve tempo. Allora se ne

fondò uno ad Alessandria, uno a Genova, e poi lo ebbero Milano e Roma e Palermo e Ancona, ed anche Trieste, che volle fare atto d' italianitá. Non è dunque maraviglia che io, dopo lunghe e involontarie peregrinazioni ritornato all' insegnamento ed in Napoli, nel centro delle mie amicizie, nella mia patria naturale, abbia avuto fra i primi pensieri quello d' istituire qui un Circolo filologico. Andai a Firenze, dove feci pure una lettura, e m' informai, e dal Consiglio direttivo del Circolo ebbi tutti gli schiarimenti. Mi rivolsi a Torino, ed il presidente gentilissimo mi scrisse una lettera. Gli avevo annunziato che a Napoli alcuni volenterosi volevano costituire un Circolo filologico, ed egli mi scrisse: « Vogliate porger loro le mie congratulazioni e pregarli a nome mio e de' miei colleghi a contare su noi per tutti gli schiarimenti occorrenti. Il Circolo filologico mantiene costanti e amichevoli rapporti con le Societá consorelle di Genova, di Alessandria, di Palermo, ecc., e sará lieto ed orgoglioso di aggiungere a sí eletta corona il nome del Circolo filologico di Napoli ».

Dapprima incontrai, non dirò ostacoli, ma voci scoraggianti, perché in un paese grande, quando non si può avere un'opinione fermata, non mancano scettici, sopratutto a Napoli, che è un fuoco di paglia presto acceso e presto consumato, e dove la perseveranza è una virtú che si lascia molto desiderare. Quindi, ora un andare e ora un retrocedere.

Bisogna confessare che noi Italiani, e specialmente noi dell' Italia meridionale, siamo molto distanti dai centri della cultura europea. Finora non fummo ancora una voce, ma un'eco tarda e lontana. Si sentí bisogno di studiare il francese, quando in Italia non avemmo piú l' iniziativa intellettuale; e al nostro greco e al nostro latino si aggiunse il francese per metterci a contatto della coltura di fuori. La Francia, nel secolo decimottavo, fu il grande intermediario, il magazzino generale della merce intellettuale. Ma oggi non basta; non ci è un popolo che possa dire: — La cultura sono io —. Nessuno oggi ha diritto a dirsi uomo colto se conosce solo il francese. In Italia ed in Napoli c' è un progresso, molti conoscono le lingue viventi; ma

sono individui, e non bastano individui colti: dobbiamo avere un popolo colto, e le altre lingue devono essere studiate come il francese, e dal maggior numero.

Oggi cerchiamo provvedere alle lacune dell'educazione del popolo con scuole, dove esso impara l'alfabeto, che è lo strumento con cui acquisterá le cognizioni necessarie. Il Circolo filologico dev'essere la scuola degli adulti per la borghesia, la nostra scuola serale, poiché anche noi dobbiamo colmare delle lacune, acquistare lo strumento per metterci in comunicazione diretta ed immediata con l' Europa, e cercare di non essere piú esercito al séguito di altri.

E poi c' è un'altra veritá, che vi devo dire. In Napoli siamo divisi, non ci conosciamo, ciascun ramo di coltura è organizzato come un campo chiuso. È necessario, per un popolo cosí vivo, avere un luogo di convegno, avere una casa dove convengano gli uomini studiosi. Abbiamo Circoli economici, storici, archeologici, letterari, di tutti i rami speciali della coltura, che a poco a poco isteriliscono ed intisichiscono. Si hanno solo alcune forze, non tutte le forze di Napoli. E il nostro Circolo non è diretto a questo o quel ramo, ma a tutta la coltura, a tutta l' intelligenza napoletana; poiché non c' è ramo di coltura che non abbia bisogno di sapere quel che si pensi, intorno ad esso, in Europa. Niente impedisce, tuttavia, che in mezzo al Circolo si costituiscano sezioni autonome per questo o quello studio speciale.

Cosí avremo mezzo di ottenere quella unione di forze, che è mancata sempre a Napoli, dove abbiamo grandi individualitá, ma divise e disperse dal vento. Le forze, per essere rispettabili, devono essere collettive; e quando ci vedremo riuniti insieme, per amarci, conoscerci, stimarci, sostenerci, ci troveremo molto piú vigorosi di quel che siamo ora, e costituiremo una forza innanzi alla quale cede ogni altra, la forza della coltura e dell' intelligenza. *(Applausi)* Un po' di Arcadia è rimasta ancora nelle nostre ossa. Per evitarla, il nostro Circolo non dev'essere di produzione obbligata, non deve riunire soci sonnolenti, condannati a sentire sonetti e canzoni, o letture su cose poco interessanti, a guardare con ansia le pagine che si svolgono lenta-

mente, ed a svegliarsi per dare applausi di convenzione. *(Applausi)* Prime a fuggire sarebbero le signore, ed avrebbero ragione. Non dico che il Circolo non debba avere letture e conferenze: Napoli ha molti uomini illustri, che possono farne, ed interessanti: ce ne sono a Firenze, ce ne sono di piú a Napoli. Che male se al Circolo venisse Luigi Settembrini a leggere una pagina commovente de' suoi *Ricordi*; o un poeta, il Persico, che scrive poesie magnifiche, come quella sul Pergolesi; o il Torelli a leggere qualche atto delle sue commedie e a giudicare cosí dell'effetto? Sarebbe bene, poiché, invece di complimenti, si avrebbe la discussione, e il giudizio uscirebbe dal pubblico piú autorevole. *(Applausi)*.

Ricordate bene questo: sono aiuti che domandiamo, non debbono essere una limosina: essi debbono sentire il dovere di venire in nostro soccorso, e noi dobbiamo avere l'orgoglio di contare, sopra tutto, sulle nostre forze, e mostrare che, quando ci è un' impresa di cui Napoli si persuada debba riuscire, siamo abbastanza potenti per farla riuscire.

Sento una certa soddisfazione quando accolgo la speranza che il Circolo possa aver luogo. Noi siamo la vecchia generazione: ce ne andiamo a poco a poco. Tanti amici miei non li trovo piú; ciascuno di noi giá sente la voce dell'eternitá sonargli all'orecchio. E qual soddisfazione sarebbe per me, se si dicesse: — Quest'uomo ha serbato, a quell'etá, un po' di giovinezza nel cuore, ed ha cercato di aiutare i giovani e dare una spinta alla coltura napoletana —. Non c' è soddisfazione piú bella per un nobile cuore; e voi, in piú tarda etá, giovani, troverete che non avrò indarno spesa la mia vita.

* * *

Il nostro progetto in meno di un mese è divenuto una realtá, grazie al concorso di tutte le classi di questa cittadinanza. Perché la nostra istituzione abbia piú larga base, si è lasciato aperto il comitato direttivo, che potrá accogliere un numero indefinito di nomi, non essendo un posto di ambizione ma di sacrificio. *(Bene)*.

Una lotta di abnegazione si è accesa fra i soci fondatori e gli insegnanti, avendo ricevuto offerta da professori di lingue, nazionali e stranieri, che offrono l'opera loro gratuitamente; e quindi fin da oggi vi saranno due corsi di lingua francese, tre d' inglese, tre di tedesco e uno di stenografia.

Gli studenti universitari non sono rimasti indietro nella gara, iscrivendosi per oltre a trecento, ora che hanno gli esami sulle spalle e la villeggiatura autunnale in prospettiva.

Non mancheranno al certo i giovani che si addicono specialmente all' industria e al commercio, poiché, se nelle scienze vi sono mille modi per appropriarsi le idee degli stranieri, apprendendole dalla cattedra, o leggendole tradotte, per l' industria e il commercio gli intermediari sono sempre nocivi ed ognuno deve avere in saccoccia la chiave del proprio negozio. Ricordo a questo proposito la premura della Camera di Commercio di Torino a sottoscrivere per lire duegento a quel Circolo filologico, di quella di Genova che largí lire tremila, esempio seguito dalle Camere di Commercio di Milano e Palermo, tutte intente ad aumentare lo studio delle lingue viventi. La nostra Camera di Commercio ha fatto qualche cosa, ma son certo che non sará seconda alle altre cittá sorelle.

Un'altra classe di studiosi vedrá il Circolo, quella degli ufficiali del nostro esercito, ben persuasa che ora non si vince solo col valore, ma anche col sapere. La cognizione delle lingue fu di grande aiuto all'esercito germanico nelle sue ultime campagne.

La nostra istituzione non sarebbe compiuta se volessimo pensare soltanto ai maschi. Vi sará perciò un consiglio direttivo di gentili signore, che servirá di richiamo alle giovinette amanti della coltura. A Torino trecento giovinette frequentano le scuole speciali del Circolo, come pure a Genova ve ne ha buon numero. Coll' istruzione e col lavoro si emancipa la donna. La emancipazione come si intende da alcuni, se innalza l' intelligenza, abbassa il costume. *(Applausi)*.

I nostri padri largirono somme enormi per fondare ospedali, monti, conservatorii, luoghi pii. Quando Napoli vuole, Napoli fa. *(Applausi)*.

Ringrazio tutti coloro che mi hanno onorato di loro presenza, e specialmente le autoritá, che io non ho voluto cogliere di sorpresa per chieder loro dei soccorsi, ma alle quali ho voluto mostrare l'opera compiuta, tutta di privata iniziativa. Colgo tale occasione per presentare all'adunanza il nuovo prefetto comm. Mayr, mio amico, che ha retto con tanto onore le provincie di Caserta e di Genova, e che sará il piú napoletano dei napoletani. *(Applausi prolungati).*

L' IDEALE

Comincio col dare il benvenuto a' nostri amici e soci.

Ci siamo abbastanza riposati e divertiti. Oramai la villeggiatura è finita ed eccoci di ritorno a' nostri cari ritrovi.

Noi questo anno vi offriamo una serie non interrotta di conferenze, in maniera che se ne abbia almeno una al mese, e cosí pure di letture e di conversazioni.

Per non tornare su questo particolare, vi annunzio fin da ora una prima lettura per la sera di giovedí 22, che sará fatta dall'onorevole nostro amico e socio prof. Persico intorno a una sua novella.

Mi ero proposto di farvi una conferenza, ed il piú difficile per me è stato trovarne il tema, l'argomento. Mi son messo per piú tempo a fantasticarvi su, e da ultimo, stanco, mi sono bruscamente interrotto, ed ho detto a me stesso: — Chè cosa è ciò che mi spinge ad occuparmi tanto del Circolo filologico? che spinge tutti i soci a promuoverne l' incremento? —. E mi son subito risposto: — Tutto questo è quel sentimento del dovere che ci spinge a procurare il bene degli altri, il sentimento dell' ideale —.

E giunto a questo punto ho gridato anch' io: — *Eureka* —.

Ma l'uomo ha dentro di sé quasi un doppio uomo, quasi due persone, di cui una fa la baia all'altra. Epperò mi sono novellamente interrotto, e mi son detto: — Professore, come vi salta in mente di fare una conferenza sull' ideale? parlare dell' ideale in un tempo in cui tutto è reale? Voi correte il rischio di passare

come un codino; o almeno come un uomo che vive nelle nuvole, nel regno della luna, mostrando d' ignorare che l' ideale è morto e sepolto —. Ebbene, mi si permetta almeno di farne l'orazione funebre. A me che ho avuto il doloroso compito di ricordare le virtú di molti cari amici estinti sulla loro tomba, non si vorrá negare di dire qualche parola su quella dell' ideale. L' ideale è stato il compagno della mia giovinezza e mi ha fatto tante volte battere il cuore: dicendone l'elogio, forse gli potrò implorare anche dai nemici un *requiescat*. Non vi nascondo che ho avuto nell'animo di fare questa orazione funebre non senza un segreto desiderio che, quando lo avremo accompagnato alla tomba, noi ci accorgeremo che esso è sempre vivo, anzi immortale.

L' ideale è morto, l' ideale è vivo.

Dunque, come si fa del morto, io mi domando: — Come è nato, quando è nato, come è vivuto, quando è morto, se è morto; e, innanzi tutto, quando l' ideale nasce, come nasce —.

Guardiamo un animale; che cosa è desso? È un essere che non ha altro fine se non la vita, se non di conservare la vita, e conservarla in uno stato di benessere.

Può questo fine dirsi l' ideale?

No, certamente.

Passiamo all'uomo, e consideriamolo dapprima nella sua fanciullezza, quando è quasi animale. Il bambino che corre alla poppa spintovi dall' istinto della vita, fa egli atto ideale?

No. E considerando l'uomo selvaggio, quando esso si dá alla caccia e alla pesca, quando non ha altra regola di moralitá che la conservazione di se stesso, e sacrifica a questa perfino il suo simile, vi ha in esso ideale?

Non ancora.

L' ideale adunque nasce quando nasce nell'uomo il sentimento dell'essere uomo; quando in lui si sviluppa il pensiero; quando concepisce come idea ciò che per esso il giorno innanzi è stato sentimento. Quando l'uomo perviene a generalizzare le qualitá umane e concepire, per esempio, la gloria, la patria, allora nascono le idee. Ma non abbiamo ancora l' ideale: quando una di queste idee diventa l' ideale?

Allora solamente, quando di esse s' impadronisce quella facoltá creatrice dell'uomo che è la fantasia, e lavorandovi sopra genera il sentimento e ne informa tutta l'attivitá umana, di guisa che quella idea diviene come la colonna di fuoco che guida l'umanitá.

L' ideale allora investe tutto l'uomo e prende diverse manifestazioni nell'arte, nella religione, nella filosofia e nella storia.

Se è vero che l' ideale nasce insieme col sentimento della coscienza umana, come nasce?

L' ideale non è cosa che sta in aria, l' ideale è generato come il resto. Da chi è generato? Dal reale, quel reale che voi credete suo nemico. Perché la realtá nella sua evoluzione deve giungere a un punto in cui sia capace di crearsi da se stessa l' ideale. Se l' ideale è figlio del reale, qualunque reale storico deve avere il suo ideale corrispondente.

La storia dell' ideale è la storia dello spirito umano

Questa storia che nessuno ha fatta ancora, sarebbe ridicolo se io pretendessi farla in poche parole. Nondimeno, per rendervi sensibile il principio esposto, l'accennerò a grandi tratti, a via di esempi.

Supponete che l'uomo nello sviluppo della sua coscienza sia giunto al punto che egli possa pensare la sua animalitá, e gli si presenti un certo terrore innanzi alla immensa feconditá della natura, e voi avrete allora l' idea dell' infinito mista all' idea della natura. In quel tempo troviamo le Piramidi e le vaste costruzioni, che rappresentano l' infinito, e la Sfinge, che rappresenta il mistero della natura.

Fate ora un passo innanzi. Supponete che nello sviluppo del pensiero umano lo spirito pervenga a distinguere la forma bella dalla forma brutta, e senta svegliarsi in lui la fantasia estetica o sentimento della bella forma: creerá allora l' ideale dell'arte, che è l' ideale greco-latino.

Facciamo un altro passo avanti. Supponete che quell' ideale abbia percorso la sua storia, il suo ciclo, e sia venuto nella sua decadenza; e supponete che l'uomo si senta oramai animalizzato in quella forma e senta di avere esso come spirito bisogno di

una vita libera, autonoma, e senta di aver trovato in quella forma non un'arme o uno strumento, ma una prigione; allora non solo non anelerá a crearsi una forma, ma anelerá a sciogliersi da quella che ha, ed aspirerá, come ad ultimo suo fine, alla conquista della libertá dello spirito. Avremo allora che questo uomo si creerá un nuovo ideale in contraddizione della forma animale, anelando ad una vita in cui lo spirito sia libero ed indipendente. E sopra questo ideale è vissuta l'umanitá per molto tempo.

Ma ecco un'altra idea. L'uomo dice a se stesso: — Io non sono solamente un individuo, che debba provvedere egoisticamente alla salute dell'anima; non posso segregarmi dalle faccende della vita per fare unico fine l' idea religiosa. La vita umana non è apparenza efimera; ha pur essa uno scopo, ed è quello di provvedere al benessere dell'umanitá —. Ed ecco come nasce un nuovo ideale, che si riassume nel detto evangelico: — Amatevi come fratelli —. La vita umana diventa una missione.

Eccovi, o signori, una serie di idee, di ciascuna delle quali si è creato un ideale; e questa serie di ideali, che si succedono nell'umanitá, rappresenta lo sviluppo continuo di quanto è in noi uomo e non animale.

Dunque, l' ideale siamo noi stessi, siamo noi che l'abbiamo creato; esso è una negazione, è un progresso, che si lascia indietro l'animalitá.

Voi mi direte: — Perché dunque persistete tanto in questa idea, che l' ideale non sia altro se non l'uomo? —.

Perché oggi, o signori, ci troviamo in un tempo curioso, in cui tutto è realismo ed in cui si crede che l' ideale non esiste piú. E trovo non solo questo realismo che si pone dirimpetto all'uomo, ma trovo un fenomeno piú curioso, anche una certa compiacenza oggi di vagheggiare piú la parte animale che la parte umana, ed a forza di voler provare che l'uomo è nato dalla scimia, si finisce col considerare piú la scimia che l'uomo.

Infatti, che cosa è l' ideale innanzi a questo realismo? È una illusione della mente umana che dá all' ideale la sua perfezione

logica, tipica, sentimentale. È una semplice estensione che non ha che fare col reale.

Il pensiero diventando cosí l'effetto di composizioni chimiche, la moralitá questione di temperamento, ci troviamo in perfetto regno animale.

L'arte seguendo questo impulso, troviamo che tutte le qualitá che sono proprio umane compariscono animalizzate: l' idea diviene istinto; la fantasia manifestazione meccanica; la passione appetito.

Io vedo cosí che l'uomo cammina a ritroso, poiché torna alla sua parte animalesca. Eppure, mentre vedo l'uomo imbestiato, quello che mi conforta non è giá che io mi spiego un tal fatto, ma è che anche sotto questa momentanea depravazione l' ideale fa capolino.

La civiltá moderna è assai diversa da quella che informava il tempo in cui le Messaline e le Agrippine andavano al Circo per applaudirvi il gladiatore che moriva con grazia. Oggi l'uomo protesta. E quale è la forma di questa protesta? È il riso innanzi tutto, che, negato all'animale e dato all'uomo, genera l' ironia benigna verso questo predominio della parte animale. Di grande ammaestramento è quel riso, a cui ci abbandoniamo in Carnevale, quando, stanchi di far l'uomo, ci compiacciamo di diventare per qualche giorno animale. E poi, o signori, quando questa animalitá afferma se stessa e si afferma come negazione dell'uomo, dell'*homo sum*, l'uomo protesta, e questa sua protesta si chiama sdegno o indignazione: è l'uomo che apparisce in noi e reagisce contro questa degradazione.

Un'altra protesta sorge quando l'umanitá vede il reale immensamente lontano dall' ideale, e non può trattenere un grido di dolore. Ecco Schiller e Leopardi.

Si è detto: — Ma non vi accorgete che questo grido è l'ultimo canto del cigno, è la campana funebre, la quale annunzia che la vita ideale è finita? —.

No, o signori, è un grido di dolore pieno di desiderio e di presentimento, e fin che ci è sdegno e dolore, ci è la presenza dell' ideale. Ed in questa credenza mi conforta anche lo scorgere

in mezzo a questo fenomeno un fatto permanente, cioè che la scienza prospera e fiorisce, che lotta colla natura e le strappa nuovi segreti e ne indaga le leggi e ne guida le forze. Questo forma una realtá piú ricca, piú sicura nei metodi e nei criteri di quella che l'ha preceduta, e la nuova realtá debbe giungere a formarsi essa pure la sua idealitá.

Questo secolo è stato detto di transizione, d'*enfantement*, partoriente.

Che cosa è infatti questa seconda metá del secolo se non un laboratorio in cui si prepara il reale, onde dovrá venir fuori la sua idealitá?

Nella coscienza del secolo, nei fenomeni che accompagnano questo idealismo animale, nel riso, nel grottesco, nella commedia, nel dolore, nello sdegno, noi non vediamo che il segno di una elaborazione che apporterá i suoi frutti.

Come un giorno si gridava: — Morto è il re, vivo è il re; — io dico: — Morto è l' ideale, l' ideale è risuscitato —.

IL IV CONGRESSO DEGLI ORIENTALISTI

Io invito quest'eletta adunanza a toccare i bicchieri in onore del nostro giovane Re, bandiera bene augurosa d' Italia *(applausi)*, la quale sorta a vita nuova, aspira a riempire la lacuna, che la sua decadenza lasciava nella storia della civiltá.

Dunque, viva il Re! *(applausi ripetuti: Viva il Re! viva l' Italia!)*.

E non vi sará discaro di bere ancora alla salute del Principe, che, inviato qui dal re a rappresentarlo, si è fatto nostro compagno, ha partecipato alle nostre impressioni, ci ha seguíto nelle nostre escursioni, collocato tanto piú alto nella nostra opinione quanto egli si è mostrato piú amabile e piú semplice *(applausi fragorosi: Viva il Duca d'Aosta!)*.

Ed ora mi resta a compiere un altro dovere. Costretto per necessitá d'ufficio a partire di qui, io non posso risolvermi a lasciarvi senza esprimervi in nome del Governo, e anche, oso dirlo, in nome della nazione italiana, la grande soddisfazione che la vostra presenza qui ci ha recata, perché voi non siete un Congresso ordinario, che si rinchiude in questo o quel ramo dello scibile, o discute questa o quella quistione, ed attiri un piccolo numero di cultori e non lasci che scarsa orma dietro di sé. Voi siete i conquistatori d'un mondo nuovo, che offre alla vista nuove forme e nuove immagini: voi avete ricreato un nuovo mondo poetico, nuovi elementi di coltura e di civiltá: voi siete non questo o quel ramo della scienza, voi siete tutto il sapere rinnovellato *(molte voci: bravo)*.

Noi abbiamo speso molto tempo alla ricerca de' fini assegnati all'umanitá: ci siamo tormentati a fantasticare quello che saranno i nostri nipoti e, a forza di voler fare i profeti, abbiamo finito con adulterare la scienza, mescolandovi i nostri desiderii, le nostre opinioni, i nostri pensieri dell'avvenire; abbiamo comunicato alla scienza un colore di poesia, ma le abbiamo tolto in gran parte il suo colore di veritá e di esattezza *(applausi)*. Siate i benvenuti, voi, i quali con miglior consiglio, in luogo di ricercare i fini vi siete messi a ricercare le nostre origini, sostituendo alle immaginazioni la base solida de' fatti, ed in una nuova storia delle forme avete preparata una nuova storia dello spirito umano. Voi avete superati i limiti della nostra antica cultura, ritirandoli nel regno delle favole, dalle quali avete fatto emergere la veritá *(applausi)*: voi avete ritrovati nuovi termini di comparazione e nuovi criterii; voi uomini modesti, siete i precursori di una scienza che rinnoverá la cultura.

Io ringrazio con tutta l'espansione e con calore di anima gli ospiti illustri, che hanno lasciato tra noi un vestigio indimenticabile, finché l' Italia amerá l'arte e la scienza; e invito tutti a bere al progresso della scienza rinnovatrice, della scienza detronizzatrice delle favole e de' sogni *(applausi fragorosi)*.

[Avendo il prof. Benfey riassunta, nel suo discorso, la storia italiana, il Ministro rispose:]

Dopo l'eloquente discorso dell' illustre professore Benfey io non posso rimanere in silenzio. E gli rendo grazie di questa storia ammirevole, che egli ha fatto d' Italia ricordando le glorie de' nostri antenati. Anche due giorni fa in casa d'un nostro simpatico ed illustre artista [1] un altro illustre uomo, ch' io chiamerò Renan *tout court, ou bien Renan sans epithète, parce que Renan est Renan* ed il suo nome basta, *(applausi)* ha ricordata la nostra storia con una simpatia, di cui tutti gli dobbiamo esser grati.

---

[1] Ernesto Rossi.

Ed ecco ora il nostro professore alemanno ricantarci le stesse lodi, e parlarci della rinascenza, e dire i vanti de' nostri maggiori. Mai l' idioma tedesco non m' è giunto cosí dolce all'orecchio e cosí fluido come ora, pronunziato da lui. La sua alta intelligenza avvezza a' piú difficili problemi della filologia, ha cavato da lui cosí, allo improvviso, una lezione sulla nostra storia, che ha istruito e dilettato tutto l'uditorio; ed io posso dire di lui col poeta, che

. . . . Di sua bocca uscieno
Piú che mel dolci d'eloquenza i fiumi! *(applausi)*.

Pure io dirò con quale sentimento noi popolo nuovo accogliamo queste lodi. C' era una volta un popolo italiano, che, accoccolato nel suo dolce far niente, andava in sollucchero quando i forestieri venivano qui a cantargli le lodi degli avi, e lo vantavano il popolo della rinascenza, il gran popolo, che ha ritrovato quello che i Greci avevano creato; ed è stato maestro dell' Europa, ed ha esercitato un'egemonia intellettuale, come ricordava ora il mio vicino, il mio egregio professore Benfey. Ma queste lodi oggi non ci bastano piú; direi anzi che ci fanno male. Noi oggi ci sentiamo un popolo vivo e vogliamo vivere d'una vita nostra, e vogliamo divenire un popolo moderno, e ci sentiamo uno con voi e vogliamo vivere della vostra vita *(grandi applausi)*. Voi ve ne accorgete perché vedete con quanta simpatia noi vi abbiamo accolto e come ci sentiamo tutti amici: c' è un legame, che ci stringe ormai, c' è tra noi parentela intellettuale *(fragorosi applausi)*. Dunque, o signori, voi venivate un giorno a visitare non noi, ma i nostri musei, le tracce de' nostri antenati *(applausi)*; ed ora noi speriamo mostrarvi che non vogliamo piú ricordare la storia del nostro passato; ma la storia vogliamo farla noi *(acclamazioni)*!

SUL PROGRAMMA
DEL « FANFULLA DELLA DOMENICA »

A FERDINANDO MARTINI

Caro Martini,

Accetto subito. Il tuo è pensiero fecondo, al quale si associeranno tutti quelli che sperano ancora nel nostro avvenire. Noi siamo un popolo che, tenuto per molti anni in una tensione febbrile, ora si agita stanco e apata nelle morte acque del passato e non sa trovar la sua via. Fu la coltura che creò l'unitá della patria, ed è la coltura che dee rinsanguarla e redimerla da una decadenza di piú secoli. Tu, che vuoi chiuder l'uscio di casa alla politica, fai benissimo, perché quello che vuoi tu fare, è la vera politica. Giá l' « Associazione della stampa » aveva alzata questa bandiera. Levarsi al di sopra delle differenze politiche, e perseguire fini nazionali comuni a tutt' i partiti, e massime la coltura che li comprende tutti, questo vuol dire un' « Associazione della stampa ». Il *Fanfulla della domenica* sará come una serie di letture settimanali, e il vero giorno del riposo, un refrigerio a' cuori agitati dalle piccole e grandi miserie della vita quotidiana. Ivi ci parrá di udire la voce di morti e di vivi che ci sveglierá dal letargo e ci alzerá in piú larghi orizzonti. Divisi nelle lotte giornaliere, ci sentiremo uniti in quel dí, uniti di cuore e d' intelletto innanzi a' grandi maestri, che formeranno il nostro gusto e c' insegneranno molte utili cose. Mi reco quasi a vergogna di non essere stato a Monsummano, prostrato an-

ch' io innanzi alla statua di Giuseppe Giusti. In quel giorno tutti gl' Italiani ch'erano colá, dovettero sentirsi concordi e buoni e lieti, perché tutti sentivano a un modo, e onoravano se stessi, onorando la memoria del grande cittadino. Sono feste salutari, nelle quali un popolo ritrova lo spirito de' suoi maggiori, e vive di quello e si rifá giovine. Qualcosa di simile sará il *Fanfulla della domenica*, quasi una festa alla quale assisteremo tutti, inchini e riverenti innanzi a quella grande statua d' Italia, la quale vedremo apparire in tutti quei nomi illustri che ci farai sfilare innanzi. Giacché penso che tu non vorrai imitare quei giornali di letteratura, dove il comune e il volgare tiene il principal luogo, insegna di gente frivola, che per fuggir gravitá pedantesca resta nel trivio, e vi si educa leggiera e pettegola. Tu terrai alta la mira, e non lascerai nelle tue mani diminuire questa grande figura di un' Italia sana e forte, maestra di buon senso, nemica di ogni esagerazione e vaga di nuove glorie nell'arte e nella scienza, una figura che noi dobbiamo tramandare intatta alle nuove generazioni.

Con questi voti e con questi auguri ti stringo la mano.

11 luglio 1879.

FRANCESCO DE SANCTIS

LE STRENNE

In vita mia non ho mai scritto in nessuna strenna. Una monografia sulle strenne sarebbe un libro curiosissimo, che ti farebbe sfilare davanti molti uomini celebri, oggi dimenticati, e ti darebbe un quadro vivente della nostra cultura letteraria nella sua rapida vicenda. Il futuro storico cerchi pure, non vi troverá mai il mio nome. Nella mia prima gioventú, quando ero tutto dietro a combattere la rettorica, sentivo in quelle strenne un non so che arcadico, e mi pareva che quei sonetti, e quelle canzoni, e le leggende, e le prose storiche non esprimessero alcun sentimento vero e lasciassero vuoto lo spirito. Poi mi spiaceva di vedere gli adolescenti arrampicarsi a quel Parnaso per contemplarsi stampati accanto a qualche grand'uomo, e vietava ai miei giovani di cercar fama prematura scrivendo in quelle pagine. Ma ora ho mutato avviso, amici miei, e accetto volentieri il vostro invito. In questa vita tempestosa, piena di fastidi e di travagli, nella quale l'uomo è lupo all'uomo, e ci divoriamo gli uni gli altri con tranquillitá di filosofi che hanno alzato il fatto a legge di natura, sotto il bel nome di lotta per l'esistenza, lice un po' d'Arcadia, almeno una volta l'anno, celebrando coi bambini la festa del Natale. Il bambino, con quei suoi occhi profondi e sereni, non è ancora persona, non è cosa terrena. Esso è l'ideale attonito, inconsapevole, « pur mo' nato », il primo schizzo, in cui si riflette e si forma la stoffa del grande artista. Dice Platone che il bambino è ricordevole; io dico che ricordevole è l'artista, perché nessun grande artista è veramente che non senta in sé del bambino. E il bambino è quella bono-

mia e semplicitá che si chiama il segreto del genio, e rende amabile e ingenuo il lavoro inconscio della creazione. Dunque, festeggiamo il bambino, valorosi poeti ed artisti, pensando che, se il bambino muore nell'uomo, sopravvive nell'arte. Io applaudo ai vostri canti, e me ne tengo di essere in mezzo a voi lo spettatore. A ogni modo, bambineggiamo almeno una volta l'anno e rinfreschiamoci il sangue.

IL DARWINISMO NELLA VITA E NELL'ARTE

Quando ho letto le opere di Carlo Darwin, l'ammirazione per l'uomo è stata tanto grande, quanto quella per lo scienziato. Gli è che non ho ritrovato in lui né orgoglio, né vanitá, né invidia, nessuna di quelle piccolezze che offuscano l'anima di tanti uomini eccelsi. Di una modestia e di una temperanza singolare, egli ha sempre usato il massimo rispetto per i propri avversari; non ha cercato d' ingrandire il valore scientifico della legge di selezione, da lui scoperta; ha sempre citato largamente le fonti donde ricavava i suoi argomenti e ha finito l'opera sua con queste parole memorabili: « Le prove delle mie teorie scientifiche sono incontestabili, ma io sarò felice ove mi possa essere dimostrato il mio errore ».

Ma è, oltre lo scienziato e l'uomo, il filosofo che ha destato in me ammirazione. Darwin è stato il direttore del pensiero scientifico di questa metá di secolo: è stato la forza dirigente dello spirito moderno. In quanto che una dottrina non si considera solo in sé, ma nella sua influenza sociale: molti possono ignorare la dottrina di Darwin, ma non si sottraggono alla sua influenza nella vita e nell'arte.

E questa influenza è benefica. Darwin ha ritirata la mente dell'uomo dai concetti astratti e l' ha portata al concetto effettuale del Machiavelli e del Galilei. Col metodo sperimentale, egli ha sostituito il laboratorio, dove tutto cammina alla veritá, alla solitudine del gabinetto di studio, dove l'uomo è indifeso contro

le esagerazioni della propria fantasia. Il metodo si è allargato alla critica, alla filologia, alla giurisprudenza, combattendo lo sterile abuso delle facoltá ideali, e creando un'attivitá efficace, giusta, continua.

Il Darwinismo ha sviluppato, come metodo, il senso del reale, come vita, il senso della forza. Cosí al vecchio motto: — Le idee governano il mondo —, un altro viene sostituito: — Dove non è forza, ivi non è vita, né reale, né ideale —.

Nell'arte si è lungamente discusso che non fosse il Classicismo, che non fosse il Romanticismo. La patria, la virtú, l' ideale, l' idealitá, il sentimento, pareva che fossero arte; e non erano. Potevano essere ambiente, ma non arte. Poiché l'arte è la vita: e dove non è vita, non è arte. Sapete che cosa si domanda all'artista? Si chiede questo: — Hai tu, nel tuo cervello, la facoltá generativa? Hai tu la facoltá di restituire alla natura la vita che ti ha data? Puoi tu rendere nelle vibrazioni del pennello, della parola, della musica, le vibrazioni della vita? Ebbene, sei un artista —.

Prendiamo, per esempio, Nerone. Questo tipo di uomo perverso sgomentò Alfieri, che non osò delinearlo intiero, e ci dette solo la figura della sua infelice vittima, Ottavia.

Invece, vedete Pietro Cossa. In questo artista cominciava a spuntare l'uomo nuovo: forse lo preoccupavano per Nerone le stesse paure di Alfieri, ma immaginò di metterlo sotto la protezione dell'arte. E cosí venne fuori un Nerone vivo, vero, palpitante, che fa palpitare. Vi è la storia e vi è anche la vita: e questo fanciullo feroce è reso in tutta la sua sensualitá animale. Nerone non era veramente un artista, ma aveva le velleitá e la vanitá dell'arte, l'applauso, il circo plaudente, la turba prosternata. Se fosse stato un vero artista, avrebbe goduto l' incendio di Roma nella fantasia: ma egli aveva bisogno della materialitá nell'arte, dell'elemento sensuale. Nerone era un verista di quei tempi. Tale lo ha fatto Cossa.

Ma nell'arte moderna, quale il Darwinismo l' ha fatta, bisogna cogliere la vita nel movimento e nella continuitá: coglierla nell'attivitá sua, come espressione, come impressione. La forma

fissa e cristallizzata, la vita immobile può avere scopo educativo o commerciale, ma non è arte, è fotografia, è industria. E la continuitá significa anche il distacco dell'artista: poiché egli non deve permettersi d' interrompere il movimento della vita con la propria personalitá, con riflessioni soggettive, lamentazioni, esclamazioni, digressioni. La personalitá dell'artista rappresenta la violazione della vita: essa è unica ed egli la frantuma. Sicché un grande principio viene a stabilirsi: autonomia della vita di fronte all'artista.

Ed è cogliere la vita nel suo movimento, osservare tutte le gradazioni di origine, di temperamento, di organismo, di condizioni speciali, cogliere tutto questo che si chiama anche ambiente e che dá origine ad una nuova forma d'arte, chiamata con una parola vecchia: il descrittivo. Trenta anni or sono, il descrittivo era un lusso, un accompagnamento superfluo, che stava di per sé, non avendo relazione con la vita: ora è tutto, è origine, è causa, è conseguenza, è influenza. La vita non è piú effetto del caso. Nuovo elemento dell'arte, è la fatalitá della vita. Tutto questo trasforma i nostri sentimenti. Noi non possiamo piú con Leopardi gridare:

> O natura, o natura,
> Perché non rendi poi
> Quel che prometti allor?...

Noi ci siamo riconciliati con la vita, sentendola capace di miglioramento: ci sentiamo riconciliati con la forza.

Non piú ci sorridono Otello, Agamennone, Fausto; ma ci attirano Egisto, Jago, Mefistofele, la massima intelligenza, la massima forza, e sia anche nella malvagitá!

Cosí l'arte moderna discende dove la veritá si manifesta piú nuda, piú chiara, senz'artificio: nelle classi popolari, ivi dove il metodo sperimentale può applicarsi piú largamente. E la lingua, lo stile acquistano a poco a poco la vivezza dialettale: vedete il progresso della lingua, da trent'anni a questa parte, come ha acquistato semplicitá, snellezza, vita!

Riassumendo, il Darwinismo ci ha dato nella vita e nell'arte il senso della forza, la pacatezza dell' immaginazione, la serenitá del sentimento, l'autonomia della vita, l' impersonalitá dell'artista.

Ma tutti questi vantaggi sono piú un presagio, una promessa per l'avvenire, che un benefizio del presente. Oggi la dottrina darviniana è nel suo stato di reazione e quindi di esagerazione. Lo stesso Darwin, cosí acuto nel notare le somiglianze fra l'uomo e l'animale, sorvola sulle differenze e le attenua. Cosí a lui è accaduto l'opposto di Hegel: Hegel, per schiantare lo scetticismo, inventò la filosofia dell'assoluto e umanizzò altamente la materia; Darwin, per nobilitare l'uomo, lo fa discendere sino all'animalitá.

È la evoluzione in senso inverso; cosí una quantitá di scienziati imberbi e d'artisti ostinati profittano dell'esagerazione della dottrina per inneggiare all'animalitá, per occuparsi solo di essa, per dichiarare la virtú una malattia e il genio un'allucinazione. Ripeto, è questa una tendenza transitoria. Sta a noi, sta a voi, porre freno a quest' influenza esagerata, studiando le differenze tra l'uomo e l'animale, quello ch'egli ha di proprio, di personale. Solo cosí il Darwinismo può fruttare nell'avvenire, all'arte e alla vita. Di che vi dirò nella prossima conferenza.

IL DI LÁ

Nella scala della creazione il presentimento rappresenta una gran parte. Ci è nella forma inferiore un addentellato al suo « di lá », alla forma piú elevata, un' immagine abbozzata e un sentimento vago di un essere piú compiuto. E non finisce negli uomini la scala degli esseri, perché anche nell'uomo è il presentimento di un « di lá » a lui superiore, che egli vagheggia e abbozza nella sua idea, e chiama l' ideale, « una certa idea », non so che piú perfetto, che non trova nell'esistenza naturale.

Gli angioli, i demoni, le celesti deitá, tutti gli esseri spirituali, dei quali l' immaginazione umana ha popolato l'universo, sono le realitá di questo presentimento, tentativi per foggiare o pensare quell' ideale esistenza superiore, che ci è sempre vicina e ci è sempre lontana. Religione, poesia, filosofia, hanno a base questo invitto presentimento che resiste a tutti gli sforzi del puro umanismo, e, cacciato, ripullula sempre.

E, in veritá, se crediamo che l'uomo sia l'ultima forma della creazione, e che gl' infiniti mondi sieno non altro che lampioncini affissi lá per fargli luce, si potrebbe tenere quel presentimento come superstizione di femminuccia. Ma se questo non è possibile crederlo, quel presentimento insito nella nostra natura di uomini non è che l'addentellato a una forma ulteriore, e contiene in sé quest'affermazione, che noi non siamo ultimo, ma intermedio anello nella catena degli esseri.

Appunto perché semplice presentimento, la concezione non può essere attinta nella sua realtá malgrado ogni sforzo d' immaginazione, e se possiamo trovare differenze quantitative, non

ci è dato trovare differenze di qualitá tra noi e il nostro « di lá », altro che vaghe e a base umana. La concezione rimane solo adunque ideale, una nostra idea, il cui riflesso luce sulla faccia degli esseri da noi foggiati.

Piú l'uomo si chiude nel proprio io, e piú è vicino all'animale. Sentire, foggiare, pensare il « di lá » della nostra esistenza, ci mette in comunione col Cielo, dove con gl' infiniti mondi stiamo noi pure; ci santifica, ci nobilita, ci reca nell'anima i mormorii e i fantasmi di esistenze superiori, ci sveglia il senso del mistero e dell' infinito.

Martino Lutero, predicando l'unione immediata dell'anima col mondo superiore, fu il redentore del pensiero, il creatore del sentimento religioso.

SCRITTI VARI

IV

RECENSIONI E FRAMMENTI MINIMI

1. - Scrittori cattolici a Napoli.

Qui si legge con un certo interesse il lavoro critico sul *Maledetto*. Si può combattere le opinioni dell'autore, ma non si può disconvenire che sia un lavoro serio e coscienzioso, come l'altro sopra il Renan. Ieri udii dire a qualcuno di qua che in Napoli la gente colta è tutta acattolica. E facendo io l'occhio della maraviglia, mi citava certe pubblicazioni annunziate nell'*Annuario bibliografico*, come le traduzioni del Novelli di varie opere di Hegel, e qualche lavoro di Vera. E conchiudeva le citazioni con parecchie appendici dell'*Italia*. — V' ingannate, diss' io, in Napoli l' immensa maggioranza è cattolica, ed i piú avanzati sono giobertiani. — E citai parecchi uomini egregi, fra gli altri il Galasso, il Flores, il Tulelli, il Persico, e sopra tutti il Fornari, scrittore d' ingegno sottile e di molta dottrina. — E perché non scrivono? m' interpellò. O credono per avventura che basti la fede? — Ed io: — Piuttosto avviene come di tutte le maggioranze, che si addormentano facilmente sugli allori del passato, ed invece di aumentare il capitale ereditato con nuovo lavoro, vivono di quello e lo consumano.

1° giugno 1864.

2. - Le biografie di Cletto Arrighi.

Ho finito di leggere or ora il secondo fascicolo de' « Quattrocentocinquanta onorevoli » per Cletto Arrighi. Sembra che l'autore abbia ricevuto scarsi aiuti da' famosi letterati e uomini politici che gli avevano promessa la loro opera, e debba far tutto da sé. L'argomento almeno dalla scarsitá e superficialitá delle notizie. Invano cercheresti in questi lavori la vera fisonomia, la conoscenza intima degli uomini politici. Chi è Cantú? che ingegno, che carattere, che forza rappresenta il Lanza? E scelgo questi due, perché son quelli la cui biografia mi pare piú seria. Nondimeno questa stessa leggerezza li renderá piú accessibili a tutti, lasciando stare che la lettura ne è molto piacevole per la vivacitá e la rapiditá dello stile.

25 luglio 1864.

Non si parla piú delle biografie di Cletto Arrighi, il quale con tutta la sua buona volontá è forse mal secondato dai suoi collaboratori. Superficialissime tutte, e quasi sempre partigiane: inferiori di assai ai *Moribondi*.

12 agosto 1864.

3. - Due libri di Pasquale Villari.

Mi è venuto ultimamente innanzi un bel lavoro di Pasquale Villari sopra il nostro Gaetano Filangieri. Ci è un quadro assai esatto della coltura napoletana a quel tempo, in mezzo al quale si stacca a poco a poco e brilla il Filangieri, di cui l' ingegno, il carattere, la fisonomia insomma morale e intellettuale è descritta maestrevolmente. Non vi trovi cose nuove, né profonde; ma tutto ben disegnato, esposto con chiarezza ed efficacia: è un vero lavoro di arte.

25 luglio 1864.

È uscito un bel lavoro del sig. Villari sull' istruzione elementare nell' Inghilterra, dove fu mandato dal Matteucci ministro per studiarvi gli stabilimenti di pubblica istruzione. La scelta non poteva esser migliore. Il Villari è uomo di molte lettere, di non comune ingegno, e osservatore fino e diligente. Frutto delle sue osservazioni è il volume del quale parlo, che si legge con aviditá da un capo all'altro, e ti trattiene piacevolmente tanto le impressioni sono fresche e lo stile vivace. Ma quelli che fanno studi speciali sulle cose di pubblica istruzione, vi troveranno, oltre a ciò, una miniera di notizie importanti e di osservazioni sensate.

21 novembre 1864.

4. - Canti di G. Folcieri.

Mi giungono da Brescia due canti del dottor Giovanni Folcieri, giovane di svelto ingegno e di belle speranze: l'uno ha per materia la Polonia, ed è dedicato al bravo e sventurato Francesco Nullo; l'altro tratta di Dante. I due canti non sono certo capilavori, ma rivelano buoni studi e gran cuore, e sono una delle poche *oasis* in mezzo a tante poesie e prose dantesche.

31 maggio 1865.

5. - « Una nuova carta d' Europa ».

Diamo il posto d'onore ad un lavoro di Errico Amante, magistrato distintissimo per sapere, per ingegno, per probitá! Esso ha per titolo: *Una nuova carta d'Europa.*

Il concetto dominante del libro è l' ideale di una confederazione della razza latina, con la capitale a Roma: concetto non nuovo, ma in questo libro divenuto nuovissimo per l'originalitá delle considerazioni, le non comuni vedute storiche e la fierezza romana dello stile.

Questo concetto non è appreso o imitato; esce tutto intero dall'anima, divenuto vita e sangue dello scrittore. Il quale, una volta concepita questa fratellanza latina, diviene latino di sentimento, di passione, e scrive e ragiona come membro giá vivente di un futuro popolo da lui vagheggiato, nel quale spariscono francesi, spagnuoli, vallacchi, italiani. Questo futuro gli è cosí presente, opera con tanta efficacia sulla sua fantasia, che gli fa dimenticare per fino il macello di Mentana e gli fa stendere la mano amica alla destra ancora sanguinosa del zuavo francese.

Noi non accogliamo certo tutte le idee dell'autore; ma non esageriamo dicendo che da lungo tempo non si è scritto un libro con tanta originalitá e forza di pensiero e di stile; né ci par soverchio l'elogio di un distinto giureconsulto francese, che lo chiama un libro molto notevole e « destinato a produrre grande impressione ».

maggio 1868.

6. - Un discorso di Luigi Mercantini.

Ci è giunto un bel discorso del nostro carissimo amico Luigi Mercantini, professore a Palermo e scrittore d' inni nazionali che non morranno. Ci troviamo quella chiarezza e quel calore di concetto e di forma che sogliamo ammirare nel chiaro poeta. Il soggetto è degno di lui: è una commemorazione di Rosolino Pilo, il precursore de' Mille, in occasione del monumento alzatogli a Palermo.

luglio 1868.

7. - Il « Cesalpino » di Giovanni Bovio.

Eccoci avanti un dialogo di Giovanni Bovio, intitolato: *Cesalpino al letto di Tasso*. Il verso vi sta come una forma spregiata, un cencio di convenzione messo lí a ricoprire concetto al-

tissimo, che se ne spicca sdegnoso. E il concetto è qualche cosa di colossale, come in San Pietro, sono due mondi che s' incontrano, il passato e l'avvenire, il misticismo e il vero: il tutto involto in un oscuro inviluppo, come in cielo nuvoloso da cui spannano lampi, o come ne' responsi degli oracoli. Questo lavoro è frutto di meditazione solitaria, isolata da tutta la vita contemporanea: indi ciò che vi è di grande e di difettoso.

luglio 1868.

8. - Un'opera di Augusto Conti.

Ci è venuto alle mani un bel volume stampato a Firenze, col titolo: *I discorsi del tempo in un viaggio d' Italia,* ricreazioni di Augusto Conti, deputato. È un viaggio che comincia da Napoli e per Civitavecchia e Firenze e Bologna riesce a Venezia ed ha fine a Torino.

Magnifica materia d' impressioni e descrizioni. Ci è però sotto a questo involucro terrestre e materiale un vero viaggio dell'anima, cioè a dire uno svolgimento logico di un pensiero unico, che è la serietá della vita. Se sono contestabili le opinioni religiose dell'autore, ci è però intorno ad esse un ricco fondo d' idee morali e civili, che rispondono alla vita italiana; e di queste la principale e la piú santa è la glorificazione del lavoro.

Agggiungi che nell'autore senti un'anima non intollerante e presuntuosa, anzi soavissima, meditativa, amabile; sicché sei costretto ad avergli riverenza, anche se dissenti dal suo avviso.

La lettura di questo libro ci ha perciò fatta la piú grata impressione.

luglio 1868.

9. - Per una storia del pensiero italiano.

Il *Machiavelli* del prof. Efisio Contini è uno studio sulla vita e le opere del grande italiano. Di queste monografie ci è gran bisogno in Italia, se vogliamo davvero fondare una storia del pensiero italiano, gittando a mare tutte le solite ampollose e vuote generalitá che si decorano col nome di « storie » e di cui il Cantú è infelice esempio. Questa monografia è dettata in stile corretto e sobrio, e con giudizi sani e con intenti generosi e patriottici.

settembre 1868.

10. - Sul Leopardi e sul Michitelli.

Di Giacomo Leopardi ha discorso con molto acume il prof. Felice Tocco e in elegante dettato. È notabile soprattutto l'esame che fa de' suoi dialoghi ammirabili, che meriterebbero di esser piú conosciuti.

E di un altro professore, il fecondo Raffaele D'Ortensio, abbiamo un « elogio » del poeta abruzzese Michitelli, scritto con molta vena e con caldo affetto. Si sente lí dentro tutto ciò che rende cosí simpatica la natura abruzzese.

settembre 1868.

11. - Uno studio del Tamburini.

Ci giunge da Ascoli Piceno la voce simpatica del Tamburini. È uno studio intitolato: *Il pensiero moderno*, ed è un vero inno alla scienza e al progresso. Trovo in poche pagine condensata la storia e il senso dell' Umanitá, con tratti qua e lá felicissimi

per chiarezza ed efficacia. Il Tamburini è mente entusiastica, dove il sentimento religioso si collega col piú puro patriottismo e col culto della scienza.

novembre 1868.

12. - Primo giudizio sulle « storie » del Settembrini e del Ranalli.

Il prof. Settembrini ha pubblicato il secondo volume della sua *Storia della letteratura italiana*. Egli ha un cotal modo di scrivere cosí piacente nella sua semplicitá e insieme cosí spontaneo e sincero che si fa leggere, merito di pochi oggi. I suoi giudizi non sono nuovi, né elevati, ma escono dal suo animo, col sigillo della sua personalitá.

Anche del Ranalli abbiamo *Lezioni di storia*, ma scritte in stile plumbeo, e in periodi troppo artificiali, che lo rende di poco grata lettura Nondimeno vi si trovano molte buone osservazioni e certi autori giudicati bene.

novembre 1868.

13. - Libri di memorie.

Dalle storie passando alle memorie, faremo menzione di un libro gustosissimo a leggere, e sono i *Ricordi della vita* scritti dal Trombetta, giá avvocato generale al Tribunale supremo di guerra e poi dimessosi. È libro che si legge in un fiato, scritto con brio, e pieno di fatti interessantissimi, specialmente riguardanti i costumi e gli usi del Foro napoletano, del quale parla con molto rispetto. Magistrato pieno di fermezza, di decoro e di probitá, ora si è rivelato geniale scrittore.

Né con minor piacere abbiamo letto le *Memorie di un vo-*

lontario, lavoro di un altro figlio di Torino, il quale narra con quali pericoli e spese e travagli e curiose vicende gli fu possibile di raggiungere il generale Garibaldi a Mentana. Cosí pronto di penna come di spada, il prode torinese sveglia senza pensarci la piú grande ammirazione per un eroismo cosí mal ricompensato dalla fortuna.

novembre 1868.

14. - Una relazione sulla provincia di Avellino.

Toccheremo infine di una relazione al Consiglio provinciale di Avellino dell'egregio deputato Michele Capozzi, scritta con lucidezza e sobrietá, come di chi è piú intento a' fatti che alle parole. L'abbiamo letta con attenzione ed abbiamo veduto con piacere che non lievi progressi sonosi fatti anche in quella provincia. Strade e scuole: ecco ciò di cui si occupa principalmente il Capozzi; e con questo indirizzo la provincia potrá in breve pareggiare di coltura e di prosperitá parecchie altre che ora le stanno innanzi.

novembre 1868.

15. - Un carme di Francesco Curzio.

Glorie e speranze, carme di Francesco Curzio, scritto a Milano nel 1859. Tra vive speranze di prossimi riscatti, questi versi sono un inno all' Umanitá, o piuttosto all'eterno Pensiero, che lo regge e guida con progresso indefinito. Ci si vede quello sguardo universale ed enciclopedico, che è comune a' poeti ed a' filosofi della prima metá di questo secolo. Ti sta innanzi la storia de' primissimi tempi in tutte le sue vicissitudini penetrate, e guidate da un disegno della mente. L'astrazione e il

travaglio di un pensiero filosofico gitta un po' della sua freddezza sul vasto ordito, pure illuminato qua e colá da forme elette e peregrine.

1870.

16. - Versi di Mariannina Coffa.

L'autrice di questi versi non osò esser donna, e cullò tutta la vita ne' sogni e ne' desii vaghi indefiniti della prima etá. Ti giungono susurri, mormorii, melodie, e non sai onde vengono e dove vanno. Martire della sua anima rimasta vergine e quasi infantile, passò sulla terra, guardando al Cielo, dove cercava la patria sua, e dove sperava quiete. Questi versi raccolse la sua cittá natale con pietosa cura, e onorando lei onorò se stessa.

1883.

17. - Pensieri.

1. Una delle abitudini piú utili è di avere un giornale della vita propria, una specie d' itinerario del nostro intelletto e del nostro cuore, segnando giorno per giorno il progresso delle nostre idee e della nostra coltura, e la formazione successiva della vita morale. Questo esercizio basterebbe quasi da sé a fortificare il carattere, e a dare uno spirito di coerenza e di continuitá, in che è posta in gran parte la serietá della nostra personalitá.

Roma, 24 giugno 1873.

2. Lo stile è la fotografia dell'anima. Non mettete mai nel vostro scrivere quello che non siete risoluti a mettere nelle vostre azioni.

Trani, 31 gennaio 1883.

NOTA

Questo volume segue il piano del Croce per il vol. XII della edizione da lui disegnata delle opere di Francesco de Sanctis [1]; ma si sono tolti dal piano crociano i brani delle lezioni dantesche, pubblicate in altro volume di questa edizione, i frammenti *Critica dell'estetica dello Hegel e di quella dello Schopenhauer*, pure strettamente collegati alle lezioni dantesche. Si sono invece aggiunti: la conferenza *Giovanni Prati*, la lezione *Sulla « Viola mammola » di Nannina Amata*, le conferenze *Il Circolo Filologico di Napoli*, *L'Ideale*, la lettera *Sul programma del « Fanfulla della domenica »*, la conferenza *Il Darwinismo nella vita e nell'arte*, e infine gli scritti della sezione da noi intitolata « Recensioni e frammenti minimi » (da p. 329 alla fine) che il Cortese aveva raccolto da giornali e fogli vari [2].

Indicheremo per ogni pezzo la prima pubblicazione, e, quando ci saranno, le varianti fra manoscritti *(Ms)*, pubblicazioni curate dall'autore, varianti fra giornali *(R)* e volume, secondo il criterio seguito in questa edizione [3].

LA POESIA CAVALLERESCA

Delle lezioni sulla poesia cavalleresca, tenute a Zurigo dall'autunno del 1858 all'aprile del 1859 [4], quando il De Sanctis iniziò un corso su Tasso, resta un manoscritto di mano di Vittorio Imbriani,

---

[1] Vedi B. Croce, *Gli scritti di Francesco de Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari, Laterza, 1917, p. 110-11, col titolo « Discorsi letterari e pagine sparse ».

[2] F. de Sanctis, *Opere*, a cura di N. Cortese, Napoli, Morano, 1941, vol. XIII, pp. 409-16; meno il brano qui al n. 16, che è un ritrovamento del Croce.

[3] Vedi F. d. S., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, in questa ed., vol. III, Nota. Anche per le citazioni del De Sanctis si è seguito il criterio esposto nella « Nota » del Russo, di riportarci a testi che il De Sanctis presumibilmente usò.

[4] F. de Sanctis, *Lettere dall'esilio (1853-1860)*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1938, p. 217.

il quale, giovinetto diciottenne, assisteva al corso e scriveva durante la lezione. Il suo compito di raccoglitore era agevolato dal fatto che il De Sanctis, rivolgendosi a stranieri, doveva parlare lentamente per essere compreso. Le lezioni cosí trascritte venivano poi riviste dal maestro, come ci attesta l' Imbriani e lo stesso De Sanctis [5]. Il manoscritto, adesso alla Biblioteca Nazionale di Napoli (XVI. C. 36 delle carte desanctisiane), consta di fogli del formato di un quaderno; la scrittura è ovunque la stessa, facile sempre, ma piú calligrafica e accurata nelle prime pagine, piú corrente nel resto, con correzioni e aggiunte eseguite in parte nel momento stesso in cui si scriveva il testo e in parti in un secondo tempo, come sembra di poter desumere dal colore diverso dell' inchiostro. Le citazioni dei versi, molto numerose, di solito sono fatte indicando solamente il canto e l'ottava, ma lasciando uno spazio bianco per l'aggiunta posteriore, che tuttavia molto spesso manca. Ogni tanto, specialmente alla fine delle lezioni, ci sono mezze pagine, o pagine, o piú pagine bianche; nel manoscritto non vi sono titoli di nessun genere; e anche il titolo *La poesia cavalleresca* è del Croce.

Il Croce, pubblicando per la prima volta nel 1898 queste pagine (in F. DE SANCTIS, *Scritti vari inediti o rari*, vol. I, Napoli, Morano), con criteri che vedremo piú oltre, mandò il manoscritto dell' Imbriani in tipografia, correggendo, modificando, cancellando, inserendo versi e citazioni che prima erano solo indicate, e tutto ciò scrivendo direttamente sull'originale, mentre talvolta sopra a questo incollò dei foglietti suoi.

---

[5] « Non voglio finire senza parlarti di Vittorio [Imbriani]: buonissimo giovane, pieno di zelo, che studia il tedesco con ardore ed assiste alle mie lezioni con molta attenzione. Ieri mi ha portato il riassunto della prima lezione, ed era molto ben fatto » (lettera del D. S. a Camillo de Meis, del 22 ottobre 1858, in F. D. S., *Lettere dall'esilio*, cit., p. 194). « ...come tengo sempre gli occhi sul quaderno sforzandomi di afferrar con la penna i suoi caldi pensieri nelle sue proprie calde espressioni, non mi è concesso di goderle in tutto il loro effetto, perché non posso vedere né il gesto né la fisiognomia del possente improvvisatore » (lettera dell'Imbriani ai genitori, del novembre del 1858, *op. cit.*, p. 202). « Giorni fa in una stupenda lezione sulla natura del contenuto Romanzesco, per dare un' idea della forza de' paladini, riferí ciò che Turpino dice di Carlo magno: che avesse otto de' proprii piedi (piedi straordinariamente lunghi) di altezza, che avesse la fronte lunga un piede, il naso lungo un palmo, ecc. M'era sfuggito un periodo importante: volli tentare di supplirlo *prima di leggere al Professore il mio sunto.* [il corsivo è nostro - *N. d. R.*] Ricorsi ai miei *carissimi* condiscepoli; ma ebbi un bel interrogarli; di tutta la lezione ricordavano solo che Carlomagno aveva otto piedi d'altezza e un palmo di naso ». (*op. cit.*, p. 204, lettera dello stesso Imbriani, cit.).

Per buona sorte la scrittura del Croce, minuta e niente affatto calligrafica, si distingue sempre da quella del manoscritto, anche per il colore dell' inchiostro, sicché è stato possibile identificare la lezione originale, anche quando era molto sopraffatta dagli interventi crociani. Questo per la parte materiale; dopo il Croce non si sono avuti altri interventi sul manoscritto, essendo questo diventato di proprietá pubblica. Quanto ai criteri che il Croce seguí nella pubblicazione, egli stesso ci avverte nella premessa alla detta edizione che intervenne con correzioni di forma « per rendere leggibile lo scritto, lá dove gli appunti erano eccessivamente rapidi e smozzicati » (*op. cit.*, I, p. 247).

Ora, senza che qui si voglia fare un confronto continuo fra l'originale e l'edizione crociana, dal nostro esame del manoscritto in nessun luogo l' intervento appare giustificato: l'originale corre benissimo come è, si capisce in quella forma particolare che possono avere delle lezioni riprese da un uditore e non rielaborate (anche se riviste) dall'autore.

Sarebbe stata fatica filologicamente inutile dare una nuova edizione del corso desanctisiano, secondo criteri di correzione o di integrazione a noi particolari, mettendo in giro cosí, dopo quella del Croce (e quella del Cortese), una nuova versione delle lezioni stesse se non delfinizzata, ché non è questo il caso della edizione crociana, certo privata di molto della personalitá dell'autore, la quale risulterá sempre di piú da un riassunto originale, che da una rielaborazione di esso. Si è quindi seguito il criterio di pubblicare l'originale, si intende non in una edizione diplomatica, ma critica, che come tale rispettasse l'unica lezione che per noi ha autenticitá. Certo, quelle pagine conserveranno cosí una tal qual aria di improvvisazione e di non finito: ma la originalitá di esse consiste appunto nell'essere testimonianza genuina del De Sanctis maestro conversante quasi col suo uditorio: egli stesso ci dice che i suoi scolari preferivano « la forma calda e larga della cattedra » [6]. D'altra parte, dando intere le parti che il Croce omise o sunteggiò adducendo il motivo che esse erano state riprese e rielaborate poi dal De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, si conserva la sua integritá ad un corso altrimenti spezzettato e frammentario, e si offre la possibilitá di seguire lo svolgersi del pensiero critico del maestro irpino nei suoi vari momenti.

---

[6] Vedi F. D. S., *Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, in questa ediz., p. 1.

Faremo ora un esame della edizione del Croce, la prima e la fondamentale, e poi di quella del Cortese; non daremo le varianti fra queste e la nostra, perché sarebbero troppo e inutilmente ingombranti, ma solo quanto basterá per mostrare i criteri che hanno guidato i due editori.

Il Croce nel pubblicare il saggio desanctisiano, omise le parti che piú si avvicinano alle corrispondenti della *Storia*, e alcune altre; e di queste parti egli dá brevi riassunti; il resto egli divise in capitoletti, apponendovi dei titoli. Ecco le parti pubblicate dal Croce, e le pagine corrispondenti della nostra edizione: *Il « Morgante », « L'Orlando Innamorato »*, pp. 21-87; *L'Orlando furioso*, diviso in vari capitoletti: *L'Angelo Michele*, pp. 100 (da « l' intervento di Dio... »)-104; *Rodomonte a Parigi*, pp. 105 (da « Questa battaglia... »)-111; *Alcina*, pp. 119-123; *Astolfo, Angelica*, pp. 124-133 (meno il primo capoverso del cap. 6); *La pazzia di Orlando, Rodomonte, La morte di Rodomonte, Bradamante e Ruggiero* (che il Croce inizia solo col rigo 16 della p. 148 del nostro testo), *Cloridano e Medoro, Zerbino, Olimpia abbandonata*, pp. 133-169 [7]. Tutto il resto, cioè piú di un quarto del manoscritto, è dato in brevissimi riassunti, meno una parte della prima lezione, riguardante la mancanza di drammaticitá in Dante e Petrarca, che il Croce riporta in nota alle pagine 300-302 della sua edizione.

Quanto alle correzioni del Croce, « di pura forma », sono cosí continue, che, come giá si è avvertito, il riportarle tutte equivarrebbe a fare uno studio a parte. Ne diamo qualcuna: il primo capoverso a p. 21 è cosí reso dal Croce: « Tutte le cose serie hanno la loro caricatura, che si sviluppa quando il presente non è piú d'accordo con un dato ideale. È legge che i nipoti facciano la caricatura de' nonni. Quello che suole accadere della religione, della filosofia e di tutti i costumi e le opinioni, quello accadde della cavalleria, quando fu guardata dall'occhio di una generazione beffarda ». Come si vede, la sostanza effettivamente non è cambiata, e d'altra parte la maggior precisione del linguaggio filosofico (*ideale* sostituito a *concetto*) o storico (*generazione* invece di *popolo*), può allontanarci dalla genui-

[7] Questi i titoli dati ai vari capitoli dal Croce, che noi abbiamo conservato, come pure il titolo complessivo *La poesia cavalleresca* (col sottotitolo *Pulci - Boiardo - Ariosto*). Dalla edizione del Cortese abbiamo conservato i titoli del primo capitolo (*La nuova letteratura*) anche se ampliato da noi, e del terzo capitoletto della parte riguardante l'*Orlando furioso*, intitolato *La Discordia*.

nitá del De Sanctis, che, come ha mostrato il Croce stesso, non si preoccupava eccessivamente della precisione formale del suo parlare. Questo per quanto riguarda la maggior « filosofia » del Croce; il quale inoltre si preoccupa di dare una certa politezza al linguaggio del maestro irpino, pieno di forme della lingua parlata e colloquiali. Cosí alla p. 22 il Croce sostituisce un *adirato* a un *incolleritosi* (terzo rigo del terzo capoverso), un *andando ogni cosa a rovina* all'originale *andando ogni cosa a rotoli* (rigo quinto dello stesso capoverso), un *Orlando lascia... la corte*, all'originale *Orlando pianta... la corte* (p. 23-24), un *battono i Maganzesi* a un piú vivace *suonano i Maganzesi*. Questo in generale il carattere delle correzioni apportate dal Croce, con altre di lieve importanza, ad esempio la sostituzione di forme impersonali a forme colloquiali (*si rinviene* invece di *rinvieni*, *Il centro del comico* invece di *V'ho detto che il centro del comico*, e simili). In questa nostra edizione sono state restituite le forme originali; nella punteggiatura non si è invece seguito il manoscritto, che per questo lato è veramente troppo difettoso. Si è quindi conservata in generale quella del Croce, eliminando qualche virgola, delle molte che il filosofo napoletano aggiunge. La punteggiatura del De Sanctis è di tipo leopardiano, mentre quella del Croce è di tipo manzoniano, ma molto moderato. Ci siamo valsi invece di alcune correzioni crociane ad evidenti *lapsus* o del maestro che parlava, o dello scrivente, che sono obiettivamente sostenute dal contesto in cui si trovano. Le diamo qui di seguito: p. 57 r. 4: « sulla fine del secolo decimoquinto », *Ms* « nel principio del secolo XVI »; p. 59 r. I: « sei anni », *Ms* « otto anni »; p. 69 e 70, *passim*, « Wagner... Schmidt », *Ms* « Wagnerio... Schmidtio »; p. 70 r. 20 « Il Boiardo », *Ms* « Il Berni »; p. 79 r. 20, abbiamo lasciato le parole « e piú negletto », aggiunta del Croce, e che mancano in *Ms*; p. 121, abbiamo lasciato i versi danteschi, aggiunti dal Croce dove in *Ms* c'era solo un rigo bianco; p. 130 r. u.: « un altro valore », *Ms* « un altro lavoro » (correzione del Cortese: il Croce non pubblica questa parte); p. 132 r. 26: « un'orca », *Ms* « un'oca »; p. 135 r. 13: « la parodia della Cavalleria », *Ms* « la parodia della caricatura »; *ivi* r. 34: « follia d'Orlando », *Ms* « follia d'Ariosto »; p. 139 r. 4: « Versi prosaici », *Ms* « Un verso prosaico », che non concordava con le parole seguenti; *ivi* r. 11: « duro come un sasso », *Ms* « duro come un letto »; p. 150, abbiamo lasciato la citazione del Gibbon nel testo messo dal Croce; p. 151 r. 10: « non mai rivedere », *Ms* « non mai rivederla »; p. 153 r. 12: abbiamo corretto noi « Vi delineerò » un

« Delinearvi » di *Ms*; *ivi* r. 20: « dei Troiani », *Ms* « dei Cristiani »; *ivi* r. 24: « per un costume cavalleresco », *Ms* « per un confine cavalleresco ». Da parte nostra abbiamo messo un « Giuliano » a p. 8 r. 18, dove il *Ms* ha « Luciano », conservato dal Cortese (il Croce non pubblica questa parte).

L'altra edizione del saggio che ci interessa è quella curata da Nino Cortese [8], il quale, nella Nota bibliografica, dichiara di essersi attenuto per il testo a quello del Croce, del quale condivide i criteri, e aggiunge: « Ma abbiamo inserito al loro posto anche le numerose pagine che egli aveva trascurate, sí che il corso desanctisiano appare ora per la prima volta nella sua integritá » (*op. cit.*, p. 432). Quanto ai risultati di questo metodo, rimandiamo alle note dei precedenti volumi di questa edizione [9]; né si può riconoscere poi al Cortese il merito di averci dato per la prima volta il testo desanctisiano nella sua integritá. Infatti nella sua edizione del testo originale desanctisiano mancano del manoscritto dieci o dodici pagine, e precisamente le parti dal rigo 16 della p. 12 a tutta la p. 20 della nostra ed.; è saltato il brano dalla p. 104 (dal cap. 2) alla 105 (meno gli ultimi otto righi e i versi), omette quasi tutto il primo capoverso del cap. 10 (pp. 147-148, fino a « L'antitesi non esisteva nell'antichitá »), e nell'ultimo capitolo del saggio *(I continuatori dell'Ariosto)* condensa le pp. 170-175 di questa ed. in meno di quattro pagine (Cortese, *op. cit.*, pp. 229-232). Non interessano qui naturalmente le varianti introdotte dal Cortese nelle parti non pubblicate dal Croce.

Crediamo sia utile invece dare qui le lezioni del manoscritto cancellate e sostituite da altre definitive, e indicare quali sono le parole o le frasi aggiunte in un secondo tempo, anche se non è possibile determinare con precisione se queste correzioni e aggiunte sono state fatte durante una rilettura dei sunti. Diamo prima la lezione definitiva, per agevolare la ricerca, e poi la lezione prima, che fu cancellata.

P. 3 r. 1: dopo le parole « in mezzo alla societá » *Ms* ha queste

---

[8] F. de Sanctis, *La poesia cavalleresca, pagine dantesche e manzoniane, scritti vari*, in *Opere*, XIII, Napoli, Morano, 1941.

[9] Cfr. specialmente la *Nota* premessa ai *Saggi critici*, a cura di L. Russo. A parte errori che possono essere imputati a refusi tipografici, il Cortese ripete dal Croce, ad esempio, « Fin qui soffocava » per « Fin qui sofisticava », che risulta chiarissimo dal manoscritto e dal contesto (p. 138); « colla desolazione del talamo e della teda nuziale », contro un chiarissimo « descrizione... tenda nuziale » (p. 143). E a p. 171 scrive « L'*Orlando* di Teofilo Folengo » mentre si tratta dell'*Orlandino*, come ha anche il ms.

cancellate « Non viene mai solo ma »; *ivi* r. 2: dopo « gli si aggruppano intorno » *Ms* ha, cancellato, « che gli fanno corona »; *ivi* r. 3: « il quale regge », « che regge »; *ivi* r. 4: « in cui sta », « che occupa »; *ivi* r. 4: « ha avuto il suo ciclo », « ha avuta la sua scuola, il suo ciclo »; *ivi* r. 7-8: « Dante e' rimanenti », « Dante e gli altri »; *ivi* r. 9: « manca il perfezionamento continuo », « un vero progresso, il perfezionamento continuo e progressivo »; *ivi* r. 12: prima di « corre » ci sono cancellate « Vi è una immensa differenza »; *ivi* r. 13, dopo « de' trovatori », ci sono, cancellate, « pel maggior numero forestieri »; *ivi* r. 14: « per molti secoli dimenticate », « dimenticate per molti secoli »; *ivi* r. 16: « e delle quali non una può », « ma non una può »; *ivi* r. 17: « quantunque siano utilissime », « mentre sono utilissime »; *ivi*, « accertare » è scritto sopra a « per conoscere », senza cancellare « conoscere »; *ivi* r. 18-19: « la via che seguí trasformandosi nel Francese », « la sua trasformazione in Francese »; *ivi* r. 19: « del ciclo petrarchesco », « della scuola petrarchesca »; *ivi* r. 23: « vedi », « un vero progresso. Si veggono »; *ivi* r. 24: « l'uno migliora », « a poco a poco l'uno migliora ».

P. 4 r. 1: « questi forbe la forma », « questi lavora sulla forma »; *ivi* r. 1-2: « finché non giunga », « finché si giunga »; *ivi* r. 2: « La disamina », « un esame »; *ivi* r. 3: « importanza », « importanza e peso »; *ivi* r. 4: « Bastò consacrare a questi », « All'esame di quelli sono bastate »; *ivi* r. 5: « quelli richiedono », « all'esame di questi richiedesi »; *ivi* r. 6: « de' lunghi poemi », « de' poemi lunghi e numerosi »; *ivi* r. 7: « di Petrarca », « del Petrarca »; *ivi* r. 12; « acquisterete », « si acquisterassi »; *ivi* r. 17: « È dunque una poesia », « Dunque è una poesia »; *ivi* r. 19: « si fa come il vecchio », « come il vecchio »; *ivi* r. 23: « da noi chiamato », « che noi chiamiamo »; *ivi* r. 24: « dimenticarono », « hanno dimenticato »; *ivi* r. 26: « di riposo. Chi ne guarda », « di riposo, che chi ne guarda »; *ivi* r. 27: « ma nel fondo », « nel fondo »; *ivi* r. 31: « avevano per cosí dire lavorato essi stessi », « stessi per cosí dire avevano lavorato »; *ivi* r. 33: « consumavano », « passavano »; *ivi* r. 34: « di be' manoscritti, ben copiati e ben tradotti », « di be' manoscritti e di traduzioni che »; *ivi* r. 36: « rovinò l' impero », « accadde la caduta dell' impero ».

P. 5 rr. 2-5: « I piú importanti monumenti di due civiltá, di due societá note fino allora solo per lontana e fiacca tradizione presentavansi ad un popolo colto, vivace, pieno di vita », « Innanzi ad un popolo colto, vivace, pieno di vita si presentavano i piú importanti monumenti di due civiltá, che fino allora non erano conosciute che

per una lontana tradizione »; *ivi* r. 5: « che tutta », « se tutta »; *ivi* r. 6: « si rivolgesse a sviscerarli », « si rivolgeva a questo »; *ivi* r. 10: « in piú dirette relazioni », « in maggiori relazioni »; *ivi* rr. 10-11: « In Francia, in Ispagna traducevasi ed imitavasi il Petrarca », « Petrarca veniva tradotto ed imitato in Francia, ed in Ispagna »; *ivi* r. 13: « mettevasi in rapporto », « entrava in iscambio »; *ivi* rr. 15-16: « un'epoca d' introduzione alla poesia posteriore, negazione della poesia anteriore », « un'epoca di negazione della poesia anteriore, d' introduzione alla nuova »; *ivi* r. 17: « del contenuto, degli elementi e della forma », « del contenuto della forma degli elementi della poesia antica »; *ivi* rr. 17-19: « Il contenuto è la materia greggia; gli elementi sono le forze spirituali che lo pongono in azione; la forma è la sua rappresentazione », « Il contenuto o materia greggia, gli elementi che gli danno la vita e la forma che vi mette il poeta sotto la quale vien espresso il contenuto »; *ivi* r. 21: « ogni parte del Medio Evo », « ogni manifestazione del Medio evo »; *ivi* rr. 23-24: « ha il suo limite. Certo quasi tutti i fatti, quasi tutte le forze », « risulta ben angusto. Era vero che quasi tutte le forze ed i fatti »; *ivi* rr. 26-27: « gli ordini sociali », « la societá »; *ivi* r. 29: « vissuta », « che era vissuta ».

P. 6 rr. 2-3: « non la rappresenta operante e vivente », « la rappresenta non quando opera e vive »; *ivi* r. 5: « La situazione dantesca è uniforme e limitata; l' individuo » « Il colorito dantesco è uniforme e limitato, non v' è che solo un'ultima situazione, quando l' individuo »; *ivi* r. 7: « Tengono », « stanno »; *ivi* r. 13: « Dante. », « Dante; questo limite egli ha messo al suo poema. »; *ivi* rr. 18-19: « Anche queste debbeno esser rappresentate », « Anche questo debbe esser rappresentato »; *ivi* r. 27: « l'ha staccato », « l' ha separato »; *ivi* r. 34: « un concetto teologico », « un' idea teologica ».

P. 7 r. 7: « Questo rapido avvicendarsi », « Questa rapida successione »; *ivi* r. 10: « Allorché Dante », « Quando Dante »; *ivi* r. 13: « che nessun accessorio accompagna », « sciolta da ogni descrizione »; *ivi* r. 15: « i particolari e le circostanze dell'atto », « i particolari che accompagnano il desiato riso »; *ivi* r. 18: « richiede studio e sforza a meditare », « richiede studio e sforza »; *ivi* r. 20: « a due personaggi », « a due personaggi, a due individui »; *ivi* r. 23: « Ma ecco », « Ma ecco che »; *ivi* rr. 27-30: « un nuovo contenuto... nuovi elementi... una nuova forma », « un altro contenuto... altri elementi... un'altra forma »; *ivi* r. 32: « ad un altro fiore », « ad un fiore »; *ivi* rr. 33-34: « primo si riveli », « apparisca primo ».

P. 8 r. 1: « e di poco momento », « in apparenza e di poca importanza »; *ivi* r. 20: « Egli è splendido ma insufficiente; è stato », « È splendido ma insufficiente »; *ivi* rr. 22-23: « altri poeti, il Pulci, il Cieco da Ferrara, il Boiardo, creavano ciò che a lui mancava », « altri poeti creavano il nuovo contenuto: il Pulci, il Cieco da Ferrara, il Boiardo. ».

P. 9 rr. 4-8: « Cosí l'uomo dapprima... può creare anche lui », « Cosí nell'uomo prima che si svegli il periodo creativo, v' è il tempo in cui si raccolgono i materiali, si legge e si crede tutto ciò che si legge; tempo in cui si è passivi; poi si svolgono altre facoltá, si comincia a guardare. L'uomo acquista libertá e comincia a creare anche lui. »; *ivi* r. 12: le parole « solo il modo di lavorare è differente » sono aggiunte in un secondo tempo, e cosí le parole « è proprio » al r. 17; *ivi* r. 21: « e imitatori del passato », « e commentatori del passato ».

P. 10 r. 5: « spese tutta la vita », « consumò tutta la vita »; *ivi* r. 17: « volumi », « enormi volumi »; *ivi* r. 18: « o meglio », « o per meglio dire »; *ivi* r. 22: « vi sono accozzate », « vi sono poste alla spicciolata »; *ivi* r. 26: « e tanto in latino quanto in italiano », « e che in latino è lo stesso »; *ivi* r. 28: « Debbo qui », « Debbo nondimeno »; *ivi* rr. 34-35: « adopero il condizionale, non è che un caso ipotetico », « mi servo del condizionale (questa è un' ipotesi) »

P. 11 r. 1: dopo « del lodevole » è cancellato « in Bembo »; *ivi* r. 5: « la nostra venerazione, la nostra », « tutta la nostra venerazione, tutta la nostra »; *ivi* rr. 6-7: « alla ristorazione de' buoni studi. Uomo potente », « per la ristorazione de' buoni scrittori. Lui, uomo influente »; *ivi* r. 20: « talora », « volentieri ».

P. 12 rr. 2-3: « sono dimenticati », « sono oggidí dimenticati »; *ivi* r. 9: « e raffazzonatori », « e commentatori »; *ivi* rr. 9-10: « i quali, addottrinatissimi », « che prendono il contenuto romanzesco ed essendo addottrinatissimi »; *ivi* r. 10: « espertissimi », « espertissimi e conoscentissimi »; *ivi* rr. 12-13: « e non ristettero che... quel rozzo contenuto », « e sollevando ad eccellenza il contenuto gli impressero quella forma poetica e durabile che serve a tramandare a' posteri un contenuto greggio »; *ivi* r. 19: « sogliono esservi », « vi sono »; *ivi* rr. 20-21: « Metterommi », « Dovrò »; *ivi* rr. 21-24: « Il mio scopo... sentirne la bellezza e provare », « Io darovvene un criterio affinché vi invogliate a leggerli e cerchiate di ricavarne voi stessi »; *ivi* « che dicesi », « che addimandasi »; *ivi* r. 25: « la natura del contenuto », « il contenuto generale »; *ivi* r. 27: « tre genera-

zioni », « tre ordini »; *ivi* r. 32: « furono volgarizzati », « furono tradotti »; *ivi* r. 34: « E la ragione è ovvia », « Si prese generalmente interesse per Amadigi di Gallia »; *ivi* rr. 35-36: « non solo un eroe francese, ma anche italiano », « un eroe non solamente francese, ma anche un eroe italiano ».

P. 13 r. 8, prima di « commerci giornalieri » sono cancellate le parole « che avevano fatti continui scambi reciproci »; *ivi* r. 15: « convenzionali », « comuni a tutti, convenzionali »; *ivi* r. 24: « Imprese », « Fatti »; *ivi* r. 28: la parola « fantasia », aggiunta in un secondo tempo sopra la parola « immaginazione », cancellata, è essa pure cancellata; *ivi* r. 30: « de' personaggi », « de' personaggi convenzionali »; *ivi* r. 31: « e mutano i caratteri », « ma rimangono i nomi, e mutano i caratteri gli uomini »; *ivi* r. 33: « grave », « grave, cavalleresco ».

P. 14 r. 4: « Merlin Coccajo », « Martin Coccajo »; *ivi* r. 15: « il salvar la », « il salvamento della » *ivi* r. 24: « in essa? », « ad essa? »; *ivi* rr. 30-31: « nella determinazione de' caratteri e de' fini », « nella limitazion de' caratteri e nella determinazione de' fini »; *ivi* rr. 35 e sgg., le parole « che gli vengono provveduti dalla realtá... piú o meno perfetto » sono una aggiunta posteriore.

P. 15 r. 17: « ove un poeta », « quando un poeta »; *ivi* r. 25, le parole « sotto altre condizioni » sono una aggiunta posteriore; *ivi* r. 36, l'aggettivo « storici » sembra cancellato.

P. 16 r. 17: « dalla storia e dalla scienza », « dalla poesia e dal romanzo ».

P. 17 rr. 1-2: le parole « le contrasta e » sono un'aggiunta posteriore; *ivi* r. 32: « è d'uopo », « bisogna ».

P. 18 r. 1: « i loro mezzi », « i loro sentimenti »; *ivi* r. 15: « spirituali, il concetto morale », « morali, il concetto materiale »; *ivi* rr. 34-35: in mezzo alla frase « non del pane, ma un montone », c'è un rigo cancellato incomprensibile.

P. 21 r. 13: « eroica giovane », « eroica ragazza ».

P. 22 r. 3: « perché non scrivi », « perché non fai »; *ivi* r. 16: « per riconcentrare », « per riassorbire »; *ivi* rr. 28-29: « alla medesima badia », « ad una badia ».

P. 23 r. 8: « il padre », « Mortarvarco »; *ivi* r. 9: « ottocentomila », « 300.000 »; *ivi* rr. 23-25: « lo insulta, e finalmente se ne va via insieme con Astolfo, condannato ad esilio perpetuo dalla Corte. Per dispetto, fannosi malandrini », « lo insulta e finalmente non avendo che fare se ne va via insieme con Astolfo. Non avendo che fare fannosi malandrini ».

P. 24 r. 4: « ma cavaliere », « ma per essere cavaliere ».

P. 25 r. 5: « tante miglia », « 50 miglia »; *ivi* r. 7: « attanaglia Gano », « finisce Gano ».

P. 26 r. 25: « Forse saremmo ognuno maomettisti », « Senza Carlo sarem maomettisti ».

P. 27 rr. 11-13: le parole « Ulivieri espone... le parole in bocca », e i versi fino alla fine della lezione sono una aggiunta posteriore.

P. 28 rr. 25-26: « basta a spiegarvi », « fa indovinare »; *ivi* rr. 26-27: « le cause e gli effetti », « i fatti e gli effetti »; *ivi* r. 27: « una razionale », « una naturale »; *ivi* r. 29: « anche con una seria tessitura », « ed il racconto esser serio »; *ivi* r. 32: « sono orditi », « sono raccontati ».

P. 29 r. 9, le parole « danno in un nulla » sono aggiunta posteriore; *ivi* r. 11, dopo il punto vi è, cancellato, « del comico »; *ivi* r. 14, le parole « per sciocchezza » sono aggiunta posteriore; *ivi* r. 32: « coprendo », « cancellando ».

P. 30 r. 11, prima di « una sconciatura » c'era, poi cancellato, « un aborto »; *ivi* r. 28: « Il personaggio », « Questo personaggio »; *ivi* r. 34, la parola « cani » di incerta lettura, potrebbe anche essere « caini ».

P. 31 r. 1: « non ha lo stesso interesse per la fede », « ha perduto la fede »; *ivi*, ultimo rigo: « d'ogni senso morale; non solo non sono una poetica, ma neppure una persona umana », « d'ogni elemento, non che d'una poetica, ma d'una persona umana ».

P. 32 r. 19: « rappresentano », « eziandio rappresentano ».

P. 33 r. 31: « abbozzi », « aborti ».

P. 34 r. 4: « Meridiana, ed è scavalcato da Manfredonio », « Luciana, ed è scavalcato da un guerriero ».

P. 36 r. 30: « si rintana », « si ficca »; pp. 36-37: « un fendente », « una sciabolata ».

P. 37 r. 13: « si attenua », « diminuisce ».

P. 38 r. 20: « arditezze dell' immaginazione », « arditezze immaginatorie »; *ivi*, i versi sono aggiunti in un secondo tempo.

P. 39, i righi 22 e 23 sono una aggiunta posteriore. I versi « Astarotte, tu se' pure amico... » e sgg. a p. 41 sono aggiunta posteriore.

P. 42 r. 11: l'aggettivo « invisibili » è aggiunta posteriore.

P. 43 r. 9: « un compagno », « un altro gigante ».

P. 44 r. 2: « spesso dissimula e talora anche simula », « talora dissimula e talora simula »; *ivi* rr. 8-9, le parole « passandosi subito a' fatti » sono aggiunta posteriore; *ivi* r. 10: « so-

cietá barbara », « civiltá barbara »; *ivi* r. 13: « era in contrasto », « è posto in contrasto »; *ivi* rr. 20-21: « spinge l'audacia », « volge in ridicolo l'audacia »; *ivi* r. 22: « l'allegria diviene una buffoneria da taverna », « la sua forza è spinta alle proporzioni dell'assurdo »; *ivi* r. 27: « uno scapaccione », « un susornio » (*sic*).

P. 45 rr. 4-6: il brano « Rabelais, passeggiando... pianure, cittá » è aggiunta posteriore; *ivi* r. 17: « Flegias », « Plutone »; *ivi*, i versi « Giunto Morgante... » e sgg. sono aggiunta posteriore.

P. 46 r. 19: « e non lo sa », « senza saperlo »; *ivi*, i versi « Io non credo piú al nero... » e sgg. sono aggiunta posteriore.

P. 47 r. 16: « Dopo si presenta », « Dopo aver parlato di queste due virtú seguita col presentarsi »; *ivi* r. 25, abbiamo lasciato un « dissetavasi » dove *Ms* ha « disalteravasi ».

P. 48 r. 15, le parole da « in questo combattimento entrano » alla fine dei versi seguenti sono aggiunta posteriore.

P. 49 r. 10: « si invelenisce », « incancrena »; *ivi* r. 24: « interessanti », « compiuti ».

P. 50 r. 8: « funeste », « fatali ».

P. 51 u. r.: « molte ottave », « 60 ottave ».

P. 59 rr. 1-2: « sei anni... da molti anni », « otto anni... da diciotto anni »; *ivi* r. 13: « e d'Omero », « e Longino ».

P. 61 r. 8: « in legge », « in teologia ».

P. 64 r. 9, dopo « brindisi » vi sono, cancellate, le parole « giacché li determina ».

P. 66 rr. 5-6: « Rabicano », « Frusberta e Rabicano »; *ivi* r. 23: « ha imitato », « ha tolto di peso ».

P. 68 rr. 34-35, dove noi abbiamo « resta immobile, Orlando sta per raddoppiare i colpi » *Ms* ha « fugge. Orlando gli tien dietro »: noi abbiamo accolto questa correzione, che è del Croce.

P. 70 r. 14: « per persuadersi », « per vedere »; *ivi* r. 17: « all' ideale del Medio evo », « alla poesia cavalleresca ».

P. 75 r. 28: « il concepimento », « la concezione ».

P. 76 r. 17: « potenza determinativa », « forza determinativa »; *ivi* r. 24: « circostanze mediante le quali », « personaggi che »; *ivi* rr. 26-27: « nelle condizioni piú favorevoli », « nella situazione piú favorevole »; *ivi* r. 32: « Non v'è situazione che faccia risaltare », « bisognava prendere una situazione che facesse risaltare ».

P. 78 r. 31: « che farsene », « che cosa farsene ».

P. 79 r. 7: « un centinaio », « un migliaio »; *ivi* rr. 10-11: « l' ita-

liano », « la lingua »; *ivi*, al r. 22 le parole « come per Dante » sono un'aggiunta posteriore.

P. 81 r. 11: « vi leggerò », « vi indicherò »; *ivi* r. 28: « rappresenta », « fa uscire ».

P. 82 r. 5: « d'accordo con », « soverchiato da »; *ivi* rr .27-28: « della natura », « di Dio ».

P. 83 r. 18: « s'eleva », « s' innalza ».

P. 87 r. 5: « l'epopea », « il poema epico ».

P. 88 r. 19: « piú abile », « piú fortunato »; *ivi* u. r.: « cominciata », « nata ».

P. 89 r. 6: « con quattro fratelli », « con cinque fratelli »; *ivi* r. 30, dopo « Boiardo », ci sono, cancellate, le parole « sull'ultimo del poema ».

P. 90 r. 10: « rimarrebbe », « sarebbero ».

P. 92 dopo il r. 6 ci sono cancellate le parole « Non canta la guerra fra' saracini e' cristiani, ma tutta la vita cavalleresca che si sviluppa in quella e per quella »; *ivi* r. 19: fra le parole « riprodur questo » c' è un « magnificamente », cancellato; *ivi* r. 22: « l' invenzione », « l' immaginazione »; *ivi* r. 32: « Certe minute », « Le minute ».

P. 93 u. r.: « l'osservazione »; « l' immaginazione ».

P. 94 r. 3: « compiuta », « completa »; *ivi*, su un lato della pagina di *Ms*, in corrispondenza delle parole « comunicazione elettrica fra il vedente e il veduto » (r. 7), fra parentesi sta scritta la parola « diafanitá ».

P. 95 rr. 10-11: « non cerca mai l'effetto, è assente da ogni ostentazione », « non sembra cercar mai l'effetto, è scevro d'ogni ostentazione ».

P. 97 r. 32: « trattando », « parlando ».

P. 98 rr. 7-8: « Vincenzo Monti, animo vulgare, il cui rimbombo di frasi », « Vincenzo Monti, animo di fango, incapace, plebeo, vulgare, che si serve d'un gran rimbombo di frasi »; *ivi* rr. 8-9, le parole « cuore » e « carattere » erano precedute dall'aggettivo « suo », poi cancellato; *ivi* rr. 29 e 30, le parole « monotona » e « solo » sono aggiunte posteriori.

P. 99 r. 3: « Il tono », « Il tono preferibile »; *ivi* r. 4: « lo spedito », « il *dégagé* »; *ivi* r. 6: « giungere », « passare ».

P. 100 r. 9: « all'adottato tono », « al suo tono ».

P. 103 rr. 21-22: « d' inconcreto che rimaneva. È la Discordia realizzata negli uomini », « d'astratto che rimaneva ».

P. 104 r. 10: « vi soggiorna », « vi dimora »; *ivi* r. 15: « ne piglia », « ne prende »: il verso seguente è aggiunta posteriore.

P. 107 r. 12: « chiudono », « finiscono ».

P. 111: il primo capoverso del cap. 3 è sul *Ms* di mano del De Sanctis, e non dell' Imbriani.

P. 112 r. 4: « le forze », « l'azione ».

P. 114 r. 20: prima delle parole « Carlomagno si raccomanda », *Ms* ha, cancellate, le parole « Sono come una tempesta ».

P. 115 rr. 2-3: « e ciascuno vuol essere il primo a combattere », « espongono ogni cosa a Carlomagno ».

P. 119 rr. 20-21: « che rimane solo in campo », « che campeggerá ».

P. 120 r. 1: « orientale », « occidentale ».

P. 123 r. 26: sopra alle parole « senza sentir le passioni della virtú » sta scritta la parola « spassionatamente ».

P. 124 r. 3: « chiunque sente », « quanti sente »; *ivi* r. 10: « rinsaviscono », « fanno rinsavire »; *ivi* rr. 13-14: « si spassa a viaggiar », « viaggia spassandosi »; *ivi* r. 18: « che vive », « che perdura ».

P. 125 rr. 5-6: « del soverchio orgoglio », « del suo orgoglio »; *ivi* r. 11: « in cui », « dove ».

P. 131 r. 9: la parola « controparte », potrebbe essere anche « *contrepartie* ».

P. 132 r. 31: « estrazione », « origine ».

P. 133 r. 12: « un sembiante », « una faccia ».

P. 137 r. 29: dopo la parola « gradazioni » ci sono cancellate le parole « Come un oggetto che ».

P. 142 r. 17: « traboccano », « cadono ».

P. 154 r. 12: « prettamente », « puramente »; *ivi* r. 34: « L' interesse », « La situazione ».

P. 162 r. 2: « La collera », « Una forte bastonata ».

P. 163 r. 17: « raccoglie », « sente rivenir ».

P. 166 r. 18: « d' immaginazione », « di sensibilitá »; *ivi* r. 30 le parole « Tre scene » mancano in *Ms*, e furono supplite dal Croce.

P. 167 r. 15: dopo « L'Ariosto » vi sono cancellate le parole « era giá sulla quarantina ».

P. 173 r. 17: « serio-satiricamente » potrebbe anche leggersi « serio-istoricamente »: ma il senso fa propendere per la prima interpretazione.

FRAMMENTI LETTERARI

1. IL PUNTO DI PARTENZA PER UNA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA. *Gli antichi rimatori siciliani. Lettera a Camillo de Meis.* — Seguiamo il testo dato dal Croce, quando pubblicò per la prima volta il frammento negli « Atti dell'Accademia Pontaniana », vol. 44, 1914, pp. 18 e sgg. Insieme a questo frammento il Croce pubblicò nel luogo indicato anche la *Prolusione a un corso su Dante*, data da noi qui di seguito, col titolo complessivo *Il punto di partenza per una storia della letteratura italiana* (titolo che sembra, come gli altri, dato dal Croce), e con queste avvertenze:

Questi scritti sono altresí del tempo del suo soggiorno in Zurigo; e il primo, che è il principio di un articolo, rimasto poi interrotto, in forma di lettera al De Meis, è stato da me ritrovato tra le carte del De Sanctis, comunicatemi dalla nipote di lui signorina Agnese, e il secondo mi è stato favorito dall'amico prof. Laurini, che lo ha ricavato da alcuni appunti da lui esaminati. Credo che siano dello stesso anno, e poiché il corso su Dante al quale il secondo formò breve prolusione, fu cominciato nella primavera del 1856, in quell'anno dovette essere composto anche l'altro.

Riportiamo qui sotto, sempre dal Croce, i brani cancellati dal De Sanctis: p. 180 r. 2, dopo « Leibnizio » le parole « Chi mi dará la sicurezza dei miei sedici anni? »; *ivi* r. 8, dopo « protender le braccia », « come se volessimo scaricare un pugno »; *ivi* r. 25, dopo « le ire? », « Come il mio occhio corre volentieri verso il passato! quanto mi è dolce il contemplare me stesso in quel primo fiore di giovanezza! La vita giá comincia ad esser per me una rimembranza. non credea sí presto! »; p. 182 r. 2, dopo « possono cavare. » questo capoverso: « Ecco un gran numero di trovatori, che fanno corona a Federico II. Abbiamo qui un primo centro letterario. Né questa vita nuova procede dagli uomini dotti, che scrivevano in latino e non si degnavano di parlare in volgare, nella lingua del volgo. I primi rimatori sono uomini rozzi, che non guardano alla posteritá, che vogliono divertirsi, isfogarsi, poetando, sonando, cantando: ecco tutta la loro ambizione. »

Prolusione a un corso su Dante. — Anche qui seguiamo il testo del Croce, nella pubblicazione di cui si è parlato al numero prece-

dente. Di questo scritto però ci è stata fornita dal prof. Michele Manfredi una minuta, o abbozzo, autografo (*Ms*) che, per i primi due capoversi, corrisponde al testo Croce, con queste varianti: p. 185 r. pen. « Onde cominceremo noi? Gli scrittori di simil genere, spingendo l'occhio », *Ms* « Onde cominceremo questa storia della letteratura italiana? Gli scrittori allungando l'occhio »; p. 186 r. 5 « Non disprezzo questi lavori », *Ms* « Non vi disprezzo questi lavori »; *ivi* rr. 6-10 « anzi ammiro l'ardire... fuori del mio disegno », *Ms* « ammiro l'ardire e l'erudizione di uomini, che suppliscono al difetto di dati sufficienti lavorano [*sic*] con la fantasia, ma essi escono fuori dal mio disegno ». Nel *Ms* comunicatoci dal Manfredi, di seguito alle parole « mio disegno » della nostra p. 186 r. 10, ci sono questi altri periodi soltanto: « Io voglio presentarvi la letteratura italiana nel punto ch'ella è una letteratura, cioè quando la lingua ed il pensiero acquistano una forma fissa; nel secolo XIV. Fu allora che la lingua si sciolse dal latinismo, dal provenzalismo e dal municipalismo, tre elementi che innanzi noi vediamo starsi l'uno accanto all'altro crudi, grezzi, tanto che nella stessa strofe in istato di [segue una parola abbreviata indecifrabile] e di opposizione trovi *eo, meo*, e *dottare* e *dolzore* e *foraggio, pigliao, amao*, etc., e che ora si cominciano a trasformare a fondere sí che la lingua acquista una forma sua propria. — Cino da Pistoia — Le desinenze si fissano, la sintassi diviene piú regolare, le particelle piú precise, i suoni piú musicali. Questo stesso progresso troviamo nelle idee. Negli antichi rimatori l'amore o cade in un sensualismo plebeo, come in Ciullo D'Alcamo; o in un cavalleresco astratto. E dico astratto, perché questo elemento cavalleresco il poeta non lo trova nella sua anima, né nella sua natura, ma lo toglie ad imprestito da' provenzali, ed è piú un affare di moda che di sentimento. Quindi queste rime constano di pensieri scuciti senza insieme, che [segue un rigo indecifrabile]. La poesia ha una doppia base, l'analisi e la metafisica de' sentimenti, e l'astrazione e l'allegoria. Sviluppo. »

2. Il « Savonarola » di Pasquale Villari. — Pubblicato per la prima volta dal Croce, in « La critica », 1914, pp. 361 e sgg. Dal manoscritto autografo esistente alla Nazionale di Napoli (XVI. C. 36), sul quale ci siamo fondati per il testo, oltre alle correzioni al testo del Croce, che qui è inutile indicare, abbiamo ricavato alcune frasi, cancellate, che qui riportiamo: p. 189 r. 12, dopo le parole « usciti in Italia. » nel *Ms* c' è cancellato « A fare un lavoro serio è mestiere

[prima stava scritto « seriamente richiede »] che innanzi tutto si conosca, quello che è stato fatto prima, e se è stato ben fatto e cosa resta a fare »; p. 190, di seguito all'ultimo rigo, *Ms* ha questo brano « Fare una storia di Savonarola è lo stesso che dire: non c'è finora una storia che sia... molto s'è fatto e bene: ciò che rimane a fare ». P. 191 r. 20, prima di « problema fondamentale », *Ms*, ha queste parole « ti dá ciascuna volta che un autore ci mette la mano un nuovo problema a risolvere ».

3. Pietro Metastasio. — Apparso nella « Nuova Antologia », agosto 1871, pp. 807-825; il Croce poi ne ripubblicò (in « La critica », 1912, pp. 147-151) i brani non riprodotti dal De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, avvertendo però che anche negli altri ci sono differenze. Per questo motivo noi abbiamo creduto bene di riportare integralmente il testo della « Nuova antologia ».

4. Giovanni Prati. — Seguiamo il testo apparso nel giornale « Roma » di Napoli, il 2 luglio 1877. Lo scritto fu poi ripubblicato dal Croce (« La critica », 1937, pp. 315 e sgg.), ma completamente rielaborato nella forma. Nel giornale citato lo scritto è preceduto da notizie sul numero dei soci del Circolo Filologico, e da queste altre parole del De Sanctis:

Io debbo le mie lodi a questi gloriosi superstiti, a' quali prometto che saranno qualcosa in questo mondo: la grandezza nell'uomo non è nel dire *io penso*, ma è nel dire *io voglio*. Abbiamo realizzato un altro pensiero: i corsi femminili, che da tutti erano creduti impossibili. Il complemento naturale sarebbe di instituire delle conversazioni, che per ora si rendono impossibili, non tutti potendo ancora parlare le lingue che studiano. Abbiamo per altro introdotto quest'anno le letture e conversazioni serali, fra le quali non vanno dimenticate quelle tenute per festeggiare Maffei e Zanella. Nell'onorarli non abbiamo domandato se erano napoletani, ed abbiamo mostrato ancora una volta quanto forti sieno i legami che ci uniscono all' Italia superiore, donde partiano i primi splendori dell' incivilimento italiano. Abbiamo cercato pure d' introdurre le conferenze, che sono i piaceri morali che noi possiamo offrire a' soci. Son riuscite belle per le elette intelligenze che vi hanno preso parte, per cui ricordiamo con sentimento di gratitudine i nomi di Persico, Palmieri, Kerbaker, Bertolini, Tommasi, e quel cosí simpatico, cosí incredibilmente scomparso, Panceri. Noi dovremmo offrire a questi uomini non una retribuzione (che non ve n'ha una pari al merito loro) ma un segno della nostra gratitudine. Segno

della civiltá è il culto del lavoro, non quello gratuito, che offende chi lo chiede e chi lo fa, ma quello retribuito, per cui si distingue l'uomo operoso dal ciarlatano, dall'ozioso, che son degni di esser messi fuori dalla societá. Io debbo la mia vita nella Svizzera alle conferenze retribuite, e molti emigrati vissero con esse vita modesta senza bisogno di stendere la mano a comitati o a governi *(applausi)*. [Il professore si estende alquanto sulla situazione del bilancio, che egli dice soddisfacente ma insufficiente. Espone molti bisogni del circolo, e conchiude che essi si potrebbero soddisfare se si avessero 500 soci e 400 socie.] Anche io dovrei offrirvi qualche *cadeau*, o meglio un ricordo per la villeggiatura. Essendomi venuta per le mani una bellissima poesia del Prati ve la leggerò accompagnandola con qualche osservazione.

Segue la poesia, « Per la Croce d' Iddio, Brioschi... ».

COMMEMORAZIONI

Di questi scritti di occasione abbiamo il manoscritto soltanto per il primo, la commemorazione di Guglielmo Pepe. Il De Sanctis li raccolse nei *Nuovi saggi critici*, meno il terzo, il quarto, il quinto e l'ultimo, che non poteva ovviamente, essendo del 1883, essere compreso in quel volume (cfr. invece quanto afferma con evidente svista il Croce, in *Gli scritti di F. d. S. e la loro fortuna*, cit., p. 110). È inutile avvertire che noi ci siamo fondati sul testo dei *Nuovi saggi critici*, quando c'era; abbiamo collazionato anche il testo delle pubblicazioni in opuscolo, nelle quali i vari scritti apparvero per la prima volta, riportando le varianti significative, quando ve ne sono.

1. Guglielmo Pepe. — Nel « Piemonte » di Torino del 12 agosto 1855 vi è solo la notizia del funerale del Pepe e del discorso del De Sanctis, non il discorso; non siamo riusciti a rintracciare il « Diritto » di Torino del 12 e 13 agosto dello stesso anno, dove il discorso è dato come presente. L'autografo, attualmente alla Nazionale di Napoli (XVI. A. 51. 3) presenta, rispetto al testo dei *Nuovi saggi critici*, queste varianti: p. 227 r. 14, prima delle parole « Il 2 dicembre riempie d'orrore l'uomo dabbene », *Ms* ha cancellato « Dopo il 2 dicembre è circondato d' ipocrite carezze e di ignobili trame. Stará egli in Parigi a far codazzo ad un re straniero, che s' intitola re di Napoli? Pepe vede la quistione [sopra « vede la

quistione » è scritto « si risolve »] con la stessa sicurezza d'occhio; lascia Parigi »; alla stessa pagina *Ms* ha « a voi lasciava inereditá », mentre « a voi » manca nel testo dei *N. S. C.* Sul rovescio dell'ultima pagina del manoscritto vi sono le parole « Al Sig.r Marvasi con preghiera di rimandarmela corretta domani ».

2. Massimo d'Azeglio. — Fu pubblicato in opuscolo, Napoli, Biraghi, 1866.

3. Francesco dall'Ongaro. — Apparve nel « Pungolo » di Napoli, 12 gennaio 1873; per la nostra edizione ci siamo appoggiati su questa prima pubblicazione, come abbiamo fatto, con gli opuscoli corrispondenti, per gli scritti di questa sezione non raccolti nei *N. S. C.* Da questa collazione abbiamo rilevati alcuni errori o omissioni o modificazioni non necessarie apportate dal Croce nella pubblicazione da lui curata (in « La critica », 1912, pp. 151-153), che peraltro non occorre riportare qui.

4. Francesco Trinchera. — Apparso nel « Piccolo » di Napoli, 12 maggio 1874; poi ripubblicato dal Croce, in « La critica » 1912, pp. 153-154.

5. Dinnanzi al cadavere di G. B. Calvello. — La prima volta nell'opuscolo *A F. d. S. nel III anniversario della sua morte*, a cura di M. Mandalari, Caserta, Jaselli, 1886, e poi raccolto dal Croce in *Scritti vari*, cit., II, p. 205. Il discorso fu pronunciato nel novembre 1874.

6. Innanzi al feretro di Francesco de Luca. — In opuscolo, Napoli, Morano, 1875.

7. Parole in morte di Luigi Settembrini. — In opuscolo, Napoli, Morano, 1876.

8. Diomede Marvasi. — Premesso al volume degli *Scritti* di Diomede Marvasi, Napoli, De Angelis, 1876, pp. 3-11. In fondo allo stesso volume c'è una lettera del D. S. (una pagina) al Marvasi, di congratulazioni, del gennaio 1875.

9. Nino Bixio. — Nel giornale « Il Diritto », di Roma, 2 ottobre 1877.

10. ADOLFO THIERS. — Nel giornale « Il Diritto », di Roma, 14 settembre 1877.

11. ALBERTO MARIO. — Nel « Capitan Fracassa », Roma, 20 giugno 1883; poi raccolto dal Croce in *Scritti vari*, cit., II, p. 207 e sgg.

PAGINE SPARSE

1. LORENZO BORSINI. LETTERA A LUIGI DI LARISSÉ. — Nel giornale « Il Piemonte », di Torino, 29 dicembre 1855, poi raccolta da Vittorio Imbriani, in *Scritti critici di F. d. S.*, Napoli, Morano, 1886. Anche qui abbiamo rilevato alcuni errori del testo Imbriani.

2. SULLA « VIOLA MAMMOLA » DI NANNINA AMATA. — In « La Donna, foglio settimanale di scienze morali e naturali, letteratura e arti belle », III, n. 19, pp. 145-148, Genova, 9 maggio 1857; poi raccolto dal Croce nel volume F. d. S., *Pagine sparse*, Bari, Laterza, 1934. Nel suddetto periodico lo scritto è preceduto da queste parole del De Sanctis: « Caro Mercantini, ti mando la mia prima lezione. Come vedi, essa ti appartiene, avendomene data occasione il tuo giornale ». Il testo datoci dal Croce, che egli dice fornitogli « dal collega senatore Galimberti », è una rielaborazione o un sunto della lezione del De Sanctis, accorciata della prima parte: infatti il Croce (*op. cit.*, pp. 9-10) afferma che « la rivista *La Donna* non si pubblicava piú... sin dalla fine del '56 »; e che la lezione, pubblicata in qualche altra rivista, non si era potuta rintracciare. Il testo della rivista fu invece ritrovato e correttamente pubblicato dal Cortese, nel citato vol. XIII della sua edizione desanctisiana (p. 337 sgg.) [10].

---

[10] Il Croce, in una nota del volume F. d. S., *Lettere dall'esilio*, cit., p. 154, del 1938, dà la stessa lezione come pubblicata nella « Donna », senza però precisare il numero e la data della rivista in cui essa sarebbe apparsa, rimandando anzi alle *Pagine sparse*, del 1934, dove invece, a proposito della rivista in questione (interpretando male una lettera del De Meis del 16 novembre 1857), faceva l'affermazione su ricordata. E sempre il Croce, in *Aneddoti di varia letteratura*, III, p. 209, Napoli, Ricciardi, 1942, ripete la notizia da lui data nel 1934, benché nel frattempo fosse uscito il volume del Cortese.

3. La scuola. — Nella « Nuova Antologia », agosto 1872; indi in opuscolo, Napoli, Morano, 1897, e poi dal Croce in *Scritti vari*, cit. (pp. 189-197). Ecco il lavoro dell'Arcoleo:

Pulcinella dentro e fuori di teatro.

Non se ne offendano le orecchie esercitate alle forti argomentazioni o i cervelli malati di filosofiche malinconie, accanto agli Amleti, ai Faust, ai Prometei, anche Pulcinella ha il suo posto: è la stessa realtá della esistenza che a lui si affaccia come un giocattolo, a quelli come una lotta; è la stessa scala sociale, alla cui sommitá sta l'uomo dal pensiero concentrato, dall'affetto profondo, dalla cosciente azione, e alla cui base resta l'uomo gettato quasi fuor di se stesso, alle porte del *Nosce te ipsum* vacuo come una spuma e galleggiante com'essa sulle difficoltá della vita, beato come un padre priore, fanfarone come un cerretano, facile e versatile come un birichino, insensibile, o solo commosso meccanicamente ai dolori altrui come il telegrafo che segna la disfatta di Sadowa o di Sédan, o come un ministro di finanze che con una punta di penna getta la desolazione in mille famiglie. Ogni medaglia ha il suo rovescio, anche il fulmine ha la sua parodia; cosí ogni teatro, anche l' Indiano, ha avuto le sue Maschere, perché sotto a una societá che pensa ed opera ce n'è un'altra che ciancia, spensa e gingilla, e se un filosofo che si chiama Diogene cerca con la lanterna del pensiero la veritá, un altro chiamato lazzarone cerca la sera in via Toledo i frusti dei sigari.

Da questa dissonanza, da questo riscontro nascon quei tipi popolari che lo istinto crea e la ragione abbatte man mano che il pensiero si sgomitola dalle sue fasce; tipi che sfuggono a qualsiasi accurata analisi, perché l'arte non li ha improntati del suo forte stampo, e son rimasti qualche cosa che non è tutto reale né tutto ideale, mezzo uomini e mezzo burattini, idoli della plebe quando vive di latte e miele, giocattoli che spezza quando si addentra nella intimitá della coscienza.

E oramai le maschere come i miti, come i trastulli infantili dei popoli, son passate, pur lasciando qualche vestigio nella grande commedia umana. Esse rappresentarono un lato comico della vita, del quale se cangiò il colorito resta sempre il disegno, e se Pulcinella ancor vive tra noi, vuol dire che la Maschera, oltre ai suoi rapporti con l' indole particolare della gente che l'ha fatta, dee in sé tener qualche cosa che rimane aspettando nuove trasformazioni dall'arte. Io dubito che il contenuto delle Maschere possa in tutto finire. La vita non ha sempre la posa di una statua greca o le rigide linee di un'architettura romana; essa non è solo l'aforismo del filosofo, è anche lo sdrucciolo motteggio del cantastorie: la vita ha un midollo e una scorza; ha i suoi antipodi come la terra, le sue tèsi e antitesi

come la logica, i suoi piú e meno come la matematica. Quale espressione di un lato di tale realtá i Pulcinelli non nascono solo a Napoli; anche l'arte, anche la storia hanno i lor Pulcinelli: è una forma, per la quale ciascun di noi dee passare; e domando se non abbia alcunché di quella natura il Cinese che fa la sua musica coi fuochi d'artificio, alza una torre di porcellana alta 200 piedi e larga 6, e si difende dai Tartari con una muraglia lunga mezza Asia e alta pochi piedi di altezza; domando se la parola *pulcinellata* non sia degna di entrar nella lingua per esprimere quella non so qualcosa che il buon senso sa comprendere e applicare alla sciocchezza nella mente e alla mancanza di dignitá personale nella vita.

Ma io non parlo di cotesto Pulcinella quasi universale che sorge spesso improvviso in coda a un sillogismo nel pensiero del filosofo, o tra le pieghe di due rime nella fantasia del poeta. Cotesto Pulcinella è nato con l'uomo, ha percorso come l' Ebreo tutte le etá e tutti i popoli e come un tempo cooperò alla fabbrica degli imperi universali, lasciamo che oggi si domicilii nello immenso sogno della repubblica cosmopolita.

Io parlo di un essere piú modesto, del Pulcinella napoletano, che vive del nostro cielo, della nostra aria, della nostra luce, che ci regala parte della sua natura, e che brioso compagno ci trastulla e ci aiuta a scivolar sulla vita in mezzo a tanto fracasso di uomini e di bestie, in tanto vortice di azione e di frascherie e in tanto brulichio di grandi uomini e di moscherini che fanno caratteristica questa bella e popolosa cittá. Né tal Pulcinella è leggero argomento: innanzi alle grandi catastrofi che hanno agitato l' Europa, alle lotte del suo paese con la Prussia uno scrittore francese (Marry-Leson) lottava col difficile tèma di un'*opera* che costa 60 franchi quanto costano insieme appena un comento di Dante e della Bibbia, e dubito che, come molti altri suoi connazionali, non abbia indovinato quel tipo che sfuma in mezzo a tanta varietá di colori e di forme. Questo Pulcinella ha pur la sua storia; e se la sua culla non va contesa tra piú cittá come quella di Omero e di Tasso, perché è negli stessi costumi del popolo, pur non è ben certo donde nascesse o quando la prima volta apparisse ai facili spettatori che lo chiamaron fratello. Fu detto ch'egli traesse origine da un Paolo Cinella tre secoli fa, origine ristretta e non adottabile, parmi, in tanto progresso di un'epoca che per decifrare una genealogia risale all'etá di pietra o di bronzo, e per segnare la fede di nascita di un' idea, cava e studia i fossili del pensiero umano. Pulcinella è una di quelle figure che sorgono dallo istinto popolare, non dallo ingegno di un uomo; quasi spuma di onda per improvviso movimento venuta su, o conchiglia che appartenga a un infimo strato di terra: e però la sua carta di battesimo non può prodursi incontestata; ma il blasone di lui plebeo è forse piú antico che quello della nostra dinastia, e fu rispettato dalla rivoluzione dell'89 e da quella del 1860 fermo ed eguale sempre come la forma del suo cappello.

Ma Pulcinella non può studiarsi che nel teatro dove egli ancora domina,

mentre le altre Maschere italiane da tempo immobilizzate caddero o in luogo piú basso o nell'obblio, cacciate da quella stessa forza che ha abbattuta la ipocrisia, il servilismo, la ignoranza e la schiavitú. In mezzo alla continua trasudazione di commedie che l' istinto popolare versa sulle scene, egli è quasi il *Deus ex machina*, e stando ancora coi principii del dritto divino non ammette reggenza, e governa sempre in persona. La sua figura esterna è tutto un costume, né farebbe disperare qualsia scultore, che deve oggi porre il mantello alla statua di un grande contemporaneo, sia pur vestito di está, e lasciarlo a capo scoperto, sia pur vestito d' inverno, perché l'arte non ammette i *cilindri*. La forma del cappello di Pulcinella non è stata, è vero, discussa nei Ministeri come quella dei nostri soldati, ma è nientemeno che un cono, la figura piú perfetta in matematica e che, modificata, ha prodotto i capolavori dell'architettura gotica. Al poeta non si può guardar nella camicia, fu detto, forse perché non l'ha sempre netta, o perché lá entro oltre al suo genio c'è la sua bestia: ma il nostro eroe l'ha irreprensibile, almeno finché non venga la tassa sopra i tessuti; che anzi arieggia alla tunica romana come il calzone ricorda la foggia araba; perno cosí la sua veste tra due civiltá come il suo carattere tra due nature, l'animale e l'uomo.

La maschera gli copre il volto, non l'anima, e il suo naso se non è in tutto dantesco, pur grosso e aperto accenna un po' al galantuomo e al tipo napoletano, su cui i Greci hanno impresso l'amor della natura, i Fenici la credenza al misterioso e all'arcano, gli Osci la facile e scurrile parola e le voluttuose abitudini della vita.

Non so se Maccus sia Pulcinella o se lui rappresentino i bassorilievi e le figure di molti vasi antichi; ma certo è ch'egli sta impresso nel carattere della classe infima del popolo napoletano, accovacciata ancora nelle sue strette e luride strade, sostrato a questo edificio strano e magnifico fabbricato di pezzi greci, romani, spagnoli e francesi. L'arte, il lusso, la industria sua e dei suoi antenati si studiano negli scavi di Pompei e nel *Museo Nazionale*: ma quell' indole, quei costumi, quella vita non si apprendono che in un altro Museo, la plebe di Napoli, e in un tipo che lo compendia, Pulcinella. La esterioritá, l'obblio di se stesso, lo accidentale, il fuggitivo, il presente, è la sfera, è tutto il mondo di questo personaggio; nella frase il cicaleccio e la parafrasi, nel dialogo l'equivoco, nelle azioni il chiasso, dappertutto la sciocchezza spontanea o mentita.

La sua casa è fuori delle pareti domestiche, è sulla strada; la fede è fuori della religione, nella liturgia; l'amore fuori dell'anima, nel senso; la vita fuori della coscienza, nella forma. Le sue tendenze sono sempre al materiale; i suoi problemi gastronomici; crede alla illusione, alle apparenze, ai morti resuscitati, alla magia, al lotto, al diavolo, a tutto fuorché un poco a se stesso; ha la chiacchiera, non il fatto; l'affaccendarsi, non l'operositá; l' imprecazione, non la bestemmia. Pulcinella insomma è il plebeo naoletano che va superbo di una vacua e tristaereditá, i ciondoli

della dominazione angioina, spagnuola, borbonica; vago di ammirare i superbi palazzi dei suoi re, e non curante di fracassarsi le membra tra i ciottoli spostati delle sue strade, irrisore del cittadino o del soldato che veste alla buona, ammiratore del birro purché abbia un bel pennacchio al cappello; memore sempre e piagnone della vecchia dinastia che facea tirar sue carrozze da sei cavalli, mentre egli trottava sul somaro, e avviticchiato ancora a un culto che gli accompagnava il Viatico con una *fanfara* di campanelle, e si espandeva in un alveare di cappelle, illuminate con l'olio negato alle strade, perché chi aspirava al cielo avea il dovere di rompersi il collo per terra.

Io narro, non accuso: i documenti di questa storia non stanno nelle biblioteche, sono viventi a San Carlino. Campano antico e moderno, genio osco personificato, facile e allegro personaggio, sempre docile e preoccupato, pieno di bonarietá e spesso di malizia, doppio a un tempo e semplicione; credulo e furbo, miscuglio di cinismo e di sensibilitá; poltrone e attaccabrighe, custode fido, e, se gli capita, ladro: ma amabile, eguale di umore, ottimista, carezzevole; tale è Pulcinella, anima della scena, idolo della plebe che vi si riconosce. La sciocchezza è il suo fondo, ma egli qualche volta lo sa e la commercia, e sorpreso col vostro taccuino guarderá con faccia di cartapesta, e voi direte: è uno sciocco! Amministratore infelice, vende il suo bosco per far negozio di cenere, evita di pagare il dazio sul macinato comprando pane invece di farina, e cittadino equivoco fará una rivoluzione se si tratta di salvare non la sua libertá, ma il suo stomaco. Non gli domandate ch'entri un poco a veder quel che fa, che rifletta sulle sue condizioni, che cavi una giusta conseguenza: sarebbe lo stesso che far rinculare la Francia dalle petizioni cattoliche al 4 agosto 1879.

Non gli domandate una reminiscenza o un'aspirazione; egli pensa solo al presente e se ha mangiato e bevuto rifiuta qualsiasi offerta di guadagno e di lavoro: è il lazzarone che empita la pancia si rannicchia al sole ravvolto nei suoi cenci e c' intima « levati di lá », è il contadino spagnuolo che vedendoti passare gitta la sua zappa e proclama *son caballeros*.

Pulcinella celia su tutto, fin sulla sventura, e trova le sue orgie anche nel dolore, come questa gente improvvisa religiosamente, il dí dei morti, le sue taverne accanto al Camposanto. Gli confidate un segreto? giurerá a sette suggelli e lo pubblicherá dopo sette minuti, perché è pubblicista soprattutto, e meglio che i Fluh, i Crisostomi, gli Analbah, che avendone la natura han temuto assumere il nome di lui, simili agli scrittori che non citan mai quelli, dai quali piú rubano.

Facile ad accendersi, Pulcinella si offre primo a un' impresa; ma se corre rischio la pelle, è il primo a fuggire; vi avverte che si batterá e torna con peste le spalle. E come un capitano siciliano di volontarii al 1848, rodomonte in 64° che tuonava: « avanti, la vittora è nostra », e visti i nemici: « chi può salvarsi si salvi ». È come i popoli decaduti e corrotti che sudano a fabbricar proclami ed inni di guerra invece di istituzioni e

cannoni per raccoglier poi Custoza e Sédan, o « restar padroni delle acque di Lissa ».

Bisogna un servo? Pulcinella è ai vostri ordini; ei c'è nato. La livrea l'ha nell'anima; ma non vi scandalezzate se è sintetico, se accettato da due padroni ne serve due: qui non sa farsi altrimenti, sia che questa plebe accetti il Sillabo come lo Statuto, o reciti un'orazione a San Gennaro mentre attenta alla vostra borsa; sia che l' Italia, che ha pur sempre bisogno di tutori, si affretti a studiare la lingua tedesca per unirla alla francese nelle tabelle delle sue locande o nelle quarte pagine de' suoi giornali.

Né fate rimprovero a Pulcinella se minuzioso indagatore origlia, spia, e dimentica i suoi affari per correr disperatamente dietro a un cane che ha tutti i suoi quattro piedi, ma si è fermato un poco a guardarlo. Fermatevi cosí voi in mezzo a una strada di Napoli e avanti un sasso: voltandovi, vi troverete attorno una folla attonita, curiosa che sta a guardare. Che cosa? O voi o il sasso o nulla, e che si scioglie dignitosamente come un *meeting* inglese che abbia discusso una grande questione sociale. Né accusate di leggiero Pulcinella se bada piú alla forma che alla sostanza, al fiocco che al berretto, e se vedendovi con un fascio di carte sotto vi giudicherá un avvocato, se con una grossa canna d' India un dottore. Si avanza Championnet alla conquista del Regno? Pulcinella non domanda se i Francesi rechino libertá o servaggio, ma se abbiano grande statura o vestano bello uniforme.

Pulcinella qui non è solo nel teatro, fa capolino nei giudizii che si formano alla buccia. Quel tale ha intercalata la parola come un calcolo trigonometrico, o a lui dal labbro distilla gravida di sentenze? È un pensatore. Ha idropico il periodo? È un oratore. Ha lunga la chioma, malato l'occhio? È un poeta. Un alto funzionario ha gli abiti rattoppati? È un uomo onesto: come in Francia nel secolo passato doveasi avere le scarpe rotte per esser filosofi come Francklin. È vero, potrebbe risponder Pulcinella, che le orecchie lunghe son dell'asino, ma si può esserlo anche con piccole; ché altrimenti una giusta misura di orecchie sarebbe condizione di eleggibilitá da aggiungersi nel nostro Statuto. È vero che non si può esser grand'uomo senza soprabito lungo, ma questo l'hanno anche i portinai e i cocchieri. Ciò sarebbe un saggio del buon senso di Pulcinella, il quale ha pur la sua logica che lo fa tirare innanzi come ogni altro galantuomo. Non sostengo giá ch'egli sia un filosofo; ma certo è che ha il merito di ravvicinare due scuole che han diviso la scienza e l'umanitá. È Eraclito insieme e Democrito, ride e piange nello stesso tempo e perpetuamente folleggia. È l'antica vena anacreontica, è l'Arcadia, è la facile vacuitá della vita che indora l' infingardaggine, l' indolenza e la superstizione di questa plebe, i cui buoni germi restano soffocati sotto un immenso cumulo di pregiudizii che, pur liberata dalla tirannide politica e in parte dalla religiosa, la fanno ancora schiava di se stessa e contenta del suo

Pulcinella. Il quale ritrae appunto questo impasto di privilegiata natura e di cattive abitudini, di fango e di luce, di lazzarone e di nobile che si riproduce anche spesso in certe classi piú alte: perché plebe non è solo quella che abita a pian terreno. Epperò Pulcinella è un panteon di professioni: è medico, è soldato, è ciabattino, ecc., ed è anche studente e giornalista, di tutt'altro però che di notizie politiche per non offendere alcuni suoi colleghi che lo rappresentano cosí bene nella realtá. Insomma è un'enciclopedia, simile a quella che trovasi nelle botteghe dei villaggi, o nel cervello di giovani meridionali a vent'anni (o spero di me solo), viaggiatori di mondi immensurati senza aver prima misurato i pochi palmi del nostro piccolo *me*, che trinciamo epoche, fabbrichiamo sistemi e sugli ardui problemi che il pensiero incontra nell'arte, nella scienza, nella storia, nella vita versiamo la luce dello zolfanello che ne accende il sigaro o della lucerna che illumina i nostri scarabocchi sulla carta; pronti a star sulle barricate e a tremar per gli *esami*, a comprender tutto, ad esser tutto fuorché qualcosa, fuorché noi. Pulcinelli inosservati in maschera di filosofi, di letterati, di poeti, di artisti.

Finché la vita non si fa seria, Pulcinella stará bene al suo posto: San Carlino avrá ragione di esistere. E la vita non si fa seria con lo scetticismo o col dubbio sforzato, ma con quella fede che salva dall'equivoco in che, come oggi la plebe, ci siamo cullati indifferenti e oziosi per tanti secoli di nostra storia. Pulcinella ha tratto dallo equivoco tutto il suo arsenale di motti, di lazzi, di frizzi. Volevo dubitare che egli fosse stato una caricatura della dominazione spagnuola, una sfida fatta col riso alla tirannide; ma le caricature e le sfide non si fanno con l'equivoco a spese della moralitá, della istruzione e del buon senso.

Questo mondo di Pulcinella facile e furbesco, non altro che questo, passione un tempo e frenesia di due plebi, quella del trivio e quella della corte, oggi, tale qual è, mi pare un anacronismo. Ci sia pure la realtá del presente che mi rida sul muso: il dritto storico non l'ammetto neppure per Pulcinella.

Questo mondo allor potea stare che la inerzia era pace, lo stagnamento tranquillitá: e la Maschera e il buffone avean soli il dritto di muovere le acque di quella palude.

Allora un cortigiano sguinzagliava un *picchetto* di soldati alla carica contro a una Maschera, perché entrata in teatro in contravvenzione ai regolamenti; e un re (Carlo Felice), che credea decapitare il pensiero tagliando le teste ai liberali, intercedea per la Maschera dicendo: « Ebbene, se fa ridere a che servono i regolamenti? » Allora un altro re creduto gigante in vita e trovato in morte alto sei palmi e mezzo; che entrava proclamando vittoria nelle cittá nemiche, quando i suoi soldati ne avevano occupato fin le cantine, potea rizzare un monumento a una Maschera, che dovea dirsi anche fatto a se stesso, perché Luigi XIV sentiva nella sua grandezza qualche cosa dell'Arlecchino.

Ma la gente che un tempo barattava tutto per la libertá di ridere vuole oggi un'altra libertá e chiede anche un po' di logica al riso. Oggi il buffone non è piú Arlecchino o Pulcinella, che restan sempre plebe: il buffone è Triboulet o Rigoletto che sono stanchi di ridere e di far ridere, è Ruy-Blas o la plebe che si riabilita e torna al posto ond'era scaduta. Giá le Maschere in Italia son tutte cadute prima ancora dei suoi sette Stati; ché il rifarsi delle popolazioni le avea rese forme vuote di senso: resta solo Pulcinella sostenuto da tradizioni tuttora viventi. E resterá finché questa plebe non ritrovi la sua coscienza e si appaghi della scorza della vita: sia che foggiata alla Napoleone I imbocchi per le strade la tromba facendo appello alle battaglie di Bacco; sia che unta e bisunta in parvenza di Carnevale faccia della miseria spettacolo, e incoronata d'alloro domandi l'elemosina; sia che nelle feste adori Dio e i Santi sciupando il poco guadagno del suo lavoro, negato ai figli, in bombe onde spesso resta vittima infelice; sia che il suo spirito divaghi frivolo di cosa in cosa, come avviene delle famiglie e dei mobili nell'annua metempsicosi del 4 maggio.

La mancanza del perché — ecco il tarlo: bisognerebbe distribuire a questa plebe un sillabario di punti interrogativi: prime armi le occorrono gessetti e lavagne. Ella si crederá democratica quando arrivi a dar del tu al barone o al principe; ma la sostanza non è qui: parlategli pure di eccellenza e di lustrissimo, purché non abbiate serva o pensionata l'anima. È il caso di Pulcinella; egli non ha compreso l'89, né gli fo torto; ci son tanti anco che non l'hanno compreso!

E qui finisco il raffronto che forestiero, giovine, inesperto, ho potuto schizzare tra Pulcinella e la plebe napoletana che gli ha consacrato la maggior parte dei suoi teatri. Cattivo segno; quando si moltiplicarono gli Olimpi, Giove cadde. E Pulcinella cadrá, che l'alfabeto lo uccide; e man mano che il vulgo si sente popolo, egli scende e scava sempre piú fondo i suoi teatri. Ma cadrá piú glorioso di Giove, abdicando pel nuovo tipo comico nazionale che sorgerá nella commedia italiana.

Come ora i re si sostengono facendosi i primi tra i cittadini, il Papa lasciando il dominio temporale, Pulcinella resterá facendosi di dottore burattino, passando dalla scena alla baracca, dove lo aspettano i suoi antichi consorti (piú affratellati dei politici), Calandrino, Meo Patacca, Stenterello, Gianduia, il dottor Pantalone, Graziano, Arlecchino, e dove potrá consolarsi della sua Colombina che gli sará piú fedele perché mutata di carne in legno.

Perocché oggi il popolo cominciò a dividersi da lui, a non raffigurarvisi piú; il suo riso è meccanico, è patologico; comincia a sentire che il *castigat ridendo mores* messo in fronte al San Carlino è un' ironia; che oramai è tempo di sollevarsi dalla maschera alla grande commedia; che il Pulcinella rappresenta la vecchia e piú brutta parte di lui. E lo negherá quando giunga a comprendere che la vita non è suono soltanto, immagine

voluttá o frase smagliante di frizzi, di equivoci, di pulcinellate: ma è realtá tormentosa, angolosa, che bisogna smussare non chiacchierando o cantando come il lazzarone, ma col martello della volontá e con le potenti gioie del lavoro, come l'operaio inglese che ha rifiutato il suo Clown o il tedesco che si è fastidito del suo Hans-Wurts. Cosí possa sparire dai nostri costumi il Pulcinella, che fa anche oggi capolino in mezzo alle nostre granitiche serietá! Questo punto ammirativo mi avverte che il mio elogio si è volto in una orazione funebre: epperò mi rifaccio con un punto interrogativo. Ho io delineato il vero carattere di Pulcinella? Parmi che no: ma è troppo tardi.

Volendo fare il critico e guardare da un alto punto di vista, l'ho dapprima osservato col cannocchiale; e vidi un' immagine fluttuante, vaga, un Pulcinella universale. Spaziato un po' per l'universo all'uso dei giovani di nostra etá, sentii il bisogno di avvicinarmi un po' piú al concreto: prima, per evitare, al possibile, una severa critica della mia critica; secondo, perché, convinto che il tipo e il costume di una popolazione si studia attraverso le cose, non attraverso le idee. Ma qui un intoppo, la miopia; epperò ho visto, a volte ho svisto, ho travisto e infine ho dubitato che la troppa vicinanza con Pulcinella non mi abbia partecipato un po' della sua natura.

4. Discorsi per le Feste Ariostee a Ferrara. — Nella « Gazzetta » di Torino, 4 giugno 1875, nel « Roma » del 6 giugno, poi dal Croce in « La critica », 1912, pp. 155-158, e infine dal Cortese.

5. Il Circolo Filologico di Napoli. — In foglio volante, Napoli, Mormile, 1876, la prima parte; nel « Pungolo » di Napoli, 9 aprile 1876, la seconda; nel « Roma » di Napoli, 26 maggio 1876, la terza. Poi raccolti dal Cortese.

6. L'Ideale. — Nel « Roma » di Napoli, 19-21 novembre 1877; abbiamo preso il testo del giornale, ma abbiamo accettato una congettura del Cortese, che raccolse questo scritto nel suo volume, lá dove, a p. 313 r. 6, abbiamo accettato « idealitá » dove il giornale ha « realitá » (« la nuova realtá debbe giungere a formarsi essa pure la sua realitá »: cosí *R*).

7. Il quarto Congresso degli Orientalisti. — Nel volume *Nuovi saggi critici*, seconda ed., 1879, inserito dall'editore a insaputa e contro il volere dell'autore (cfr. B. Croce, *Gli scritti di F. d. S.*, cit., p. 10).

8. Sul programma del « Fanfulla della Domenica ». — Nel primo numero del « Fanfulla della Domenica », Firenze, 11 luglio 1879, poi raccolto dal Croce negli *Scritti vari*, II, pp. 259-260.

9. Le Strenne. — Nella « Strenna dell'Associazione della Stampa », I, Roma, 1881, e poi in *Scritti vari*, cit., II, p. 206.

10. Il darwinismo nella vita e nell'arte. — Nel « Capitan Fracassa », Roma, 11 marzo 1883 (come è noto, il D. S. tenne anche una seconda diversa conferenza sullo stesso argomento; si può vedere nei *Saggi critici*, in questa ed., vol. III, pp. 315 e sgg.). Raccolta dal Cortese.

11. Il di lá. — In « Album per il IV Centenario di Martin Lutero », Napoli, Morano, 1883; poi in *Scritti vari*, II, 209-10.

RECENSIONI E FRAMMENTI MINIMI

Corrispondenze da Torino al giornale « L' Italia » di Napoli i nn. 1-4, rispettivamente apparse il 6 giugno, 28 luglio e 15 agosto, 28 luglio e 23 novembre 1864 e 3 giugno 1865: pubblicati ne « L' Italia » di Firenze i nn. 5-14, nei giorni 18 maggio, 6 luglio (i nn. 6-8), 1 settembre (i nn. 9 e 10), 8 novembre, 9 novembre (i nn. 12-14) del 1868; nella « Nuova Antologia », maggio 1870, il n. 15; dal Croce, in « La critica », 1934, p. 70, il n. 16 (parole premesse dal De Sanctis a un volumetto di versi di Mariannina Coffa, *Poesie scelte*, edito a cura del Municipio di Noto, ivi, Zammit, 1882); e rispettivamente in Basilide del Zio, *Ricordi di storia patria*, Melfi, 1915, pp. 319-320, e nell'opuscolo *A F. de Sanctis nel III anniversario della sua morte*, a cura di M. Mandalari, Caserta, Jaselli, 1886, i due pensieri al n. 17. Le date in calce a questi scritti, nel testo, si riferiscono alla composizione.

Mario Petrini

INDICE DEI NOMI

INDICE

LA POESIA CAVALLERESCA

SCRITTI VARI

I. Frammenti Letterari.

II. Commerazioni.

III. Pagine sparse.

IV. Recensioni e frammenti minimi.